الثقافة السيكولوجية



التعبير الموسيقي

تأليف
الدكتور فؤاد زكريا

مكتبة مصر
٣ شارع كامل صدقي - الفجالة

الثقافة السيكولوجية :

التعبير الموسيقي

تأليف

الدكتور فؤاد زكريا

الناشر : مكتبة مصر
٣ شارع كامل صدقي "الفجالة"

دار مصر للطباعة
سعيد جودة السحار وشركاه
٣٧ شارع كامل صدقي - الفجالة
ت ٩٠٥٠٠٧ - ٩٠٧٥٩٢

الطبعة الثانية
ابريل ١٩٨٠

مقدمة

تدور فى صحفنا اليوم معركة أدبية حول طبيعة الفن وغايته وهل ينبغى أن يكون فنا هادفا ، أم يكون فنا « من أجل الفن » فحسب . وعلى الرغم من أن هذه المعركة قد طال أمدها ، دون أن يبذل أحد الطرفين جهدا لتفهم وجهة نظر الآخر وإدراك الدلالة التى تكمن وراء تشبثه بها ، فليس من شك فى أن من صميم مهمة أى باحث فى فن من الفنون ، ألا ينعزل عن هذه المعركة الدائرة ، بل ينبغى عليه ، إذا شاء أن يكون بحثه مرتبطا بالمشاكل الفكرية للعالم الذى نعيش فيه ، أن يحدد موقفه منها ، ويحلل معانيها المختلفة ، ومدى صلتها بالمشاكل التى يناقشها .

وأول ما أود أن أنبه إليه ، هو أن مشكلة الفن الهادف والفن لأجل الفن قد أصبح لها معنى باطل عند الكثيرين ممن يعالجونها . فالقضية التى يدافع عنها أنصار فكرة الفن لأجل الفن ، هى قضية تلقائية الفنان : أعنى أن الفنان ينبغى ألا يفرض عليه هدف من الخارج ، بل يجب أن يترك ليعبر عما يحس به فحسب . والخطأ الذى يقع فيه كثيرون من أنصار فكرة الفن الهادف (وأكون متجنيا لو قلت كلهم) هو أنهم يصورون دعوتهم كأنها

تفرض على الفنان أهدافا معينة ، يتحتم عليه أن يجعل من فنه أداة للتعبير عنها . وهذا الخطأ هو أخطر ما يصيب قضيتهم ، وهو الذي يستغله خصومهم ، ويستمدون منه قوتهم . فلا جدال فى أن حرية الخلق ، وتلقائيته ، شرط أساسى لكل انتاج فنى سليم ، فإذا ضاع هذا الشرط بدا العمل الفنى متكلفا ، لا روح فيه .

على أن فى الدعوة القائلة بالفن لأجل الفن نقطة ضعف أساسية ، تكاد تقضى على مذهب أصحابها بأسره ـ تلك هى تماديهم فى فكرة الحرية والتلقائية إلى الحد الذى يتركون الفنان فيه ينتج كما يشاء ، حتى لو كان انتاجه هادما لمقومات الإنسانية ، أو الجماعة التى يعيش فيها ، وحتى لو كانت أعماله تبعث فى المجتمع روح التخاذل والانحلال ، أو تتجاهل المشاكل الحقيقية لهذا المجتمع أصلا . فلا جدال فى أن الفن مسئولية كبيرة ، ومجرد كون الفنان قد أخذ على عاتقه مهمة نشر فنه بين الناس ، ولم يكتف بجعله مسلاة لشخصه هو وحده ، يعنى أنه قد تحمل هذه المسئولية ، أى تحمل العواقب الناجمة عن انتشار فنه بين الناس ، ومن هنا كان من الضرورى أن نحاسبه على الآثار التى تجلبها أعماله الفنية على المجتمع الذى يعيش فيه .

وإذن ، ففى موقف كل من الطرفين نقطة ضعف ينبغى التخلص منها ، وميزة ينبغى الاحتفاظ بها . أى أن الوضع

السليم للفن هو أن يكون تلقائيا حرا ، ويكون فى نفس الوقت عاملا من عوامل النهوض بالمجتمع نحو مستقبل مشرق مضيء . فكيف نوفق بين هذين الشرطين ، اللذين يبدو كل منهما متعارضا مع الآخر ؟

لست أشك فى أن الفنان الصحيح إذا ترك دون أن تفرض عليه أهداف معينة ، سوف ينتج من تلقاء ذاته فنا هادفا . ولا جدال فى أن المجتمع الذى يكون عليه أن يفاضل بين فنان يتجاوب معه وفنان ينعزل عن مشاكله ، سوف يفضل الأول حتما . بل إن الناقد العالم ينبغى بدوره أن يفضله : ذلك لأن الفن يفترض قبل كل شيء حساسية مرهفة ، والفنان الذى يصل به جمود الحس إلى حد عدم الشعور بمشاكل الجماعة المحيطة به ــ كأن يقصر هذه المشاكل مثلا على الحرمان الجنسى فى الوقت الذى يكون المجتمع فيه زاخرا بالمشاكل الحيوية التى تتعلق بتوفير ضرورات الحياة لأبنائه ــ مثل هذا الفنان لا يستحق الاسم وحده . فالمقياس المعترف به للمفاضلة بين فنان وآخر ، أعنى دقة الحس وسرعة التأثر ، هو ذاته الذى يحتم علينا إيثار الفنان الذى يشارك مجتمعه مشاكله ويعينه على حلها ، على ذلك الذى ينعزل عما حوله ، أو يغرق الناس فى مشاكل لا تمس شخصا سواه من حيث هو فرد .

وإذن فتلقائية الفن لا تتعارض على الإطلاق مع كونه هادفا ،

ولا أشك فى أن وضع المشكلة على هذا النحو يوفر علينا كثيرا من المناقشات التى دارت حول هذا الموضوع ، والتى تمسك كل فريق فيها بموقفه دون أن يحاول تفهم وجهة نظر الآخر : فظن فريق الفن الخالص ، أو الفن لأجل الفن ، أن خصومهم يرمون إلى تقييد حرية الفنان وفرض موضوعات معينة عليه (وإذا حللنا أقوال بعض دعاة الفن الهادف وجدنا أن لهؤلاء بعض العذر فى ظنهم هذا) — بينما ظن فريق الفن الهادف أن الحرية والتلقائية ترتبط حتما بالانعزالية والفردية (ولهم بدورهم العذر فى ذلك) . ولو حلل كل من الفريقين موقف الآخر على حقيقته لوجد أنه لا تعارض بينهما على الإطلاق ، وذلك إذا استبعدنا من الموقفين ما يشوبهما من تفسيرات باطلة .

وفى هذا البحث تطبيق مفصل لهذا الرأى على مشكلة نحس فى مجتمعنا الحالى إحساسا واضحا بضرورة معالجتها ، هى مشكلة التعبير الموسيقى . فالحل النهائى ، الذى تتقدم به فى نهاية الكتاب ،يتمشى مع ما قلناه من أن أحوال المجتمع تنعكس على الفنان وتضفى على أعماله صبغتها الخاصة ، ومن أن هذا الانعكاس ينبغى أن يترك حتى يظهر من تلقاء ذاته بحرية ، دون أن تفرضه على الفنان أية قوة خارجية . وبهذا وحده ترتفع موسيقانا إلى المستوى الذى بلغته الموسيقى العالمية ، ويكون فى وسعنا أن نقول إن لدينا موسيقى ذات قدرة معبرة بحق .

يوليو ١٩٥٦ فؤاد زكريا

خصائص الفن الموسيقي وعناصره ...

طبيعة الفن الموسيقى ...

ليست المكانة الرفيعة التى تحتلها الموسيقى وليدة التطورات الحديثة التى مر بها هـذا الفن ، بل لقد كان القـدماء يؤمنون بأن للموسيقى فى النفس تأثيرا يتجاوز تأثير سائر الفنون فيها . وآية ذلك تلك القصص والأساطير العـديدة التى نسبت إلى الموسـيقى قوى خارقة تؤثر على الطبيعة ، فتحـرك الجبال مثلا ، أو على النفس الإنسانية ، فتجعلها تنقاد لإغـراء عرائس البحر مع أن فى ذلك حتفها . وفى عالم العقائد كان للموسيـقى أهميـة كبرى ، تتبدى إيجابيـا وسلبيا فى آن واحـد . فمن العقائد ما كانت تستعين بالموسيقى فى بث الإيمان بها فى نفوس الناس ، ويكفى دلالة على ذلك أن الموسـيقى الأوربية خـلال العصور الوسطى كانت مرتبطة بالكنيسـة ارتباطا أساسـيا ، بل كانت بعض أسرارها وقفا على رجال الدين الذين يتوارثونها دون أن يحاول أحدهم أن يبوح بها . ومن العقائد ما كانت تحرم الموسيقى أو تراها أقرب إلى الحـلال البغيض ، وكان فى ذلك اعتراف ضمنى بما للموسيقى من تأثير على النفوس ، وإن يكن التأثير هنا يعد خطرا أخلاقيا ينبغى تجنبه .

وفى الفكر القديم حفظ لنا التاريخ أثرا ربما كان هو أول وثيقة تثار فيها مشكلة التأثير الأخلاقى والاجتماعى للفنون بوجه عام ، والموسيقى بوجه خاص ، أعنى جمهورية أفلاطون ، التى يوصى فيها بالعناية بالتعليم الموسيقى ، ويعده عنصرا أساسيا فى تربية النشء ، ويدعو إلى استبعاد مقامات موسيقية معينة ، لما لها من تأثير أخلاقى ونفسى ضار .

ولكن ، هل تغير موقف المدنية الحديثة من الموسيقى ، بعد أن تخلصت الأذهان فيها من آثار السحر والخرافة ، واتخذت موقفا مستقلا عن العقائد فى نظرتها إلى الفنون بوجه عام ؟ الحق أن مكانة الموسيقى بين سائر الفنون لم تتغير ، وكل ما فى الأمر هو أن تقدير الموسيقى قد أصبح واعيا ، بعد أن تكشفت الأسباب التى من أجلها نظر إلى الفن الموسيقى فى بداية الأمر نظرة يحوطها جو صوفى خفى ، ويغلفها السحر والغموض .

فالموسيقى هى بطبيعتها أكثر الفنون استقلالا : هى ليست فنا تصويريا أو تشكيليا لموضوعات يمكن الإشارة إليها ، ولا فنا تستمد عناصره من الواقع الخارجى مباشرة ، كما أنها لا يمكن أن تفهم عن طريق ترجمتها إلى وسيلة أخرى من وسائل التعبير . ولنتحدث عن كل من هذه الصفات على حدة :

فالموسيقى تتميز عن سائر الفنون بأنها لا تصور أو تقلد شيئا . فبينما نجد الرسم فنا تصويريا ، والنحت له صلة بتصوير

الواقع الخارجي عن طريق أبعاده الثلاثة ، والأدب يمثل الواقع عن طريق الرموز اللغوية ، فإن الموسيقى لا تقلد ولا تمثل شيئا ، وهى فى هذا نمط فنى مستقل بذاته . على أن قولنا هذا ينطبق — إذا شئنا الدقة — على الأطوار القديمة للفنون الأخرى أكثر مما ينطبق على طورها الحالى : ذلك لأن الرسم والنحت — بل بعض مدارس الأدب — تنزع فى اتجاهاتها الحديثة إلى التخلى عن مهمة التصوير والتقليد ، وتكتفى بأن توحى بمعان معينة ، دون أن نجد بين العمل الفنى وبين الواقع الذى يمثله علاقة محاكاة مباشرة . ونستطيع أن نقول إن مثل هذا الاتجاه إنما هو تقريب للشقة بين الموسيقى وبين سائر الفنون ، ولكنه بينما يتخذ صفة التطور الحديث فى هذه الفنون ، نراه طبيعة أصيلة فى الموسيقى من أول عهدها . أما إذا قيل إن الموسيقى تسعى فى بعض الأحيان إلى تقليد أصوات الطبيعة ، ففى وسعنا أن نرد على ذلك بأن هذا التقليد ، كما هو الحال فى تصوير أصوات العواصف أو الرياح فى كثير من القطع الموسيقية ذات الموضوع ، هو فى واقع الأمر إيحاء بعناصر الطبيعة هذه ، وليس تقليدا لها : إذ أن الأصوات الطبيعية ، كما هو معروف ، ليست موسيقية ، لعدم انتظام ذبذباتها ، فمن المحال أن تقلدها الموسيقى مباشرة ، بل هى تهذبها وتصقلها ثم توحى بها من بعيد ، ولا يتيسر لها أن تقلد إلا أصواتا طبيعية بسيطة فى أحوال نادرة ،

كما فى الحركة الثانية لسيمفونية بيتهوفن السادسة ، حيث تقلد أصوات بعض الطيور على سبيل الحلية ، لا رغبة فى التقليد المباشر ذاته .

وهذه المسألة الأخيرة تؤدى بنا إلى الصفة الثانية للموسيقى : فقد قلنا إن أصوات الطبيعة لها ذبذبات غير منتظمة ، وأنها تبعا لذلك أصوات غير موسيقية ، ومعنى ذلك أن المادة التى يستخدمها الفن الموسيقى ، ويبنى عليها تركيباته المعقدة ، وأعنى بها الأصوات الموسيقية المفردة والأنغام ، لا تستمد من الطبيعة مباشرة ، وإنما هى مادة لا بد لها من وسائل مصنوعة ، هى الآلات الموسيقية التى تصقل الأصوات وتنظم ذبذباتها ، أو الغناء المدرب الذى يختلف كل الاختلاف عن أصوات الكلام أو الصياح المعتاد . ونستطيع أن نقرب هذه الفكرة إلى الأذهان إذا أشرنا إلى استحالة تقليد الآلات الموسيقية لأصوات الكلام الإنسانى ، إذ أن انتظام ذبذبات الأصوات الصادرة عن هذه الآلات يحول دون ذلك . وفى هذه الصفة تختلف الموسيقى اختلافا واضحا عن سائر الفنون : فالرسم يستمد مادته ، وهى الألوان والخطوط ، من الطبيعة مباشرة ، أو هو يجد فيها نظيرا لهذه المادة ، كذلك الحال فى الكتل التى يستخدمها فن النحت ، والكلمات التى يستخلصها الأدب من الحديث البشرى المعتاد .

ولما كانت مادة الفن الموسيقى لا تستخلص مباشرة من أى مصدر سوى الوسائل التى أعدت لأجل التعبير عن هذا الفن ، أى الآلات أو الغناء المدرب ، فقد بلغ هذا الفن حدا من الاستقلال جعل له كيانا قائما بذاته ، ويستحيل أن يرد إلى غيره . فبينما نجد الشعر مثلا قابلا — فى معانيه على الأقل — لأن يفهم إذا ترجم إلى لغة أخرى ، هى لغة النثر ، وبينما نجد الفنون المقلدة تفهم بالرجوع إلى الأصول التى تقلدها ، نجد الموسيقى لا تقبل أن تترجم إلى أية لغة أخرى . فتجربة الموسيقى تجربة لا نظير لها ، وتذوقها يتم عن طريق عملية فريدة لا تفهم إلا من خلال سياقها الداخلى وحده . والانفعال الذى تثيره الموسيقى يستحيل أن يعبر عنه بلغة أخرى ، أو بوسيلة أخرى من وسائل التعبير ، ولا يمكن تصوره إلا بسماع هذه الموسيقى ذاتها . ومن هنا قيل إن الموسيقى لغة مستقلة ، مكتفية بذاتها .

ولكن هل الاستقلال هو الصفة الوحيدة التى يتميز بها الفن الموسيقى ؟ الحق أن الموسيقى تنفرد عن سائر الفنون بصفتين أساسيتين : صفة العمومية ، والذاتية .

أما العمومية ، فترجع إلى ما تبيناه فى الفن الموسيقى من استقلال واكتفاء ذاتى . فلما كانت لغة الموسيقى لا ترتبط بموضوعاتها أى ارتباط مباشر ، ولما كانت لا تستمد عناصرها

من الطبيعة مباشرة ، بل تخلقها فى مجالها الخاص ؛ فقد استحال على الموسيقى أن تقدم وصفا مباشرا لأى موضوع خاص ، وإنما تصور دائما انفعالات وأحاسيس عامة . ومهما حاول المرء أن يأتى بروابط بين المؤلفات الموسيقية وبين موضوعات معينة ، فلا بد أن يعترف بأن الموسيقى لا تصور فى هذه الموضوعات جوانبها الجزئية ، وإنما تعبر عن الأوجه العامة فيها . والذى لا شك فيه أن الفنون الأخرى أقدر على تصوير الخصوصيات والجزئيات من الموسيقى . وإذا كان العمل الفنى السليم ، سواء أكان قصيدة أم لوحة أم تمثالا ، قادرا على أن ينقلنا من موضوعه الجزئى المباشر إلى الموضوع العام الذى تندرج تحته كل الجزئيات ، فلا شك فى أن هذا الانتقال يتم عن طريق قدرة تذوقية خاصة لا تتوافر إلا لمن اكتسب خبرة وفهما عميقا لطبيعة العمل الفنى فى هذه المجالات . أما فى حالة الموسيقى ، فالتأثير المباشر لها هو الأحاسيس العامة ، ومن المحال حين تسمع قطعة تثير فيك معنى الحزن أو الحماسة أن تقول إن هذا حزن شخص معين ، أو تحمس إلى نوع معين من الأفعال ، وإنما الذى نحس به مباشرة هو شعور عام بالحزن أو بالحماسة ، لا يمكن تخصيصه إلا فيما بعد ، وبطرق ووسائل متكلفة .

وأما صفة الذاتية ، فترجع إلى ما بين الموسيقى وبين الزمان من ارتباط وثيق . ذلك لأن فنون النحت والتصوير فنون

مكانيـة ، تخلق فى بعـدين ، كالتصوير ، ، أو ثلاثة أبعـاد ، كالنحت ، وتتـذوق مكانيا أيضـا ، أعنى أن أعمالها الفنيـة تدرك فى لمحـة واحـدة ، ولا تأثير لمعنى الزمان فى إدراكهـا إلا من حيث أنه يجلو بعض غوامض هذا الإدراك السريع الأول . أما الموسيقى ، فهى فن زمانى بالمعنى الصحيح : أعنى أن أداءها يتم خـلال التعاقب الزمانى ، ولا تتصـور أنغامها أو إيقـاعها أو مجموعاتها التوافقية إلا متتالية . وبعبارة أخرى ، فالموسيقى تسـير فى خط زمانى رأسى ، أما فنون التصوير والنحت فتتبع مسارا مكانيا أفقيا . ولا شك فى أن هذا الاختلاف راجع إلى طبيعة الوسائط الحسية التى تنقل بها هـذه الفنون : فالموسيقى تنقـل بالأذن ، وهى حاسـة تعتمد على التعاقب الزمانى ، أما الفنون التصويرية والتشكيلية فتنقل بالعين ، وهى حاسة مكانية تلاحظ الأبعاد الخارجية وتدركها إدراكا مباشرا .

ولقد ربط الفلاسـفة منذ عهـد غير قريب بين الزمان وبين الذاتيـة : ذلك لأن إحساساتنا التى تصـاغ فى قالب مكانى ، كالمرئيات والملموسات ، هى إحساسات موضـوعية ، ندركهـا مباشرة بوصفها خارجة عنا ، مستقلة عن ذاتنا ، بل إن هـذه الإحساسـات هى أساس اعتقادنا بوجـود عالم خارجى . أما الإحساسات التى تصاغ فى قالب زمانى ، كالمسـموعات ، فهى بطبيعتها ذاتية ، أعنى أنهـا تعتمد على الذات التى تتلقاها اعتمادا

أساسيا ، وتبعث فينا شعورا بأنها صادرة عن أعماقنا الباطنة . وليس أدل على ذلك من أن التفكير بدوره ، وهو عملية باطنة تماما ، يتخذ قالبا زمانيا ، يتمثل فى تعاقب الأفكار بعضها وراء بعض ، ولكنه يستحيل أن يتخذ قالبا مكانيا ، أى أن تشاهد الأفكار فيه خارجيا ! فالموسيقى ، على هذا الأساس ، ألصق الفنون بأعماق الذات الإنسانية .

من أجل هذه الصفات الفريدة كان للموسيقى مكانة خاصة لدى المفكرين والفلاسفة ، وعدها بعضهم عنصرا من عناصر فهمه للكون بأسره . ودارس الفلسفة لا يغيب عن ذهنه رأى قديم يتمثل فيه قولنا هذا أصدق تمثيل ، وأعنى به رأى الفيثاغوريين ، الذين فسروا الكون كله بأنه عدد ونغم . وإذا كانت عبارتهم هذه عبارة مجازية ، تفسر بأنها إشارة إلى أن للكون وجها كميا ، هو العدد ، ووجها كيفيا ، هو ما عبروا عنه بكلمة النغم ، فلا ينبغى أن ننسى أن استخدام الرمز ذاته أمر له دلالته العميقة ، وأن تعبيرهم عن كل الاختلافات والتنوعات الكيفية الهائلة فى الكون ، بكلمة النغم ، يدل على مدى اتساع مدلول الأنغام عندهم ، ومدى ارتباطها بالطبيعة العامة للكون فى نظرهم .

وإذا شئنا أن نعرض مثلا لفيلسوف حديث ، فأهم الشخصيات فى هذا الصدد هى شخصية شوپنهور . ولنقتبس

هنا كلمات لها دلالتها العميقة ، شرح بها شوپنهور طبيعة الموسيقى فى الجزء الأول من كتابه « العالم بوصفه إرادة وتمثلا » : « إن كل النوازع والخلجات والسورات التى تنتاب الإرادة ، وكل ما يجرى فى باطن الإنسان ، ويطلق عليه العقل اسما سلبيا خالصا هو « الشعور » ــ كل ذلك يجد خير تعبير عنه فى الألحان التى لا تتناهى إمكانياتها . ولكن ذلك التعبير فى عموميته أشبه بالصورة الخالصة التى تجردت عن كل مادة ، فهو يعبر عن الشىء فى ذاته ، لا عن مجرد الظواهر .. من تلك الصلة الوثيقة بين الموسيقى وبين الماهية الحقيقية لكل شىء ، يتضح لنا أنه إذا عبرت الموسيقى تعبيرا ملائما عن منظر أو سلوك أو حادث أو جو ، فإن كلا من هؤلاء يتبدى لنا ويبين معناه الباطن أمامنا بوضوح ، وبهذا تكون الموسيقى خير شارح ومفسر له ــ كذلك يبدو لمن استجاب لتأثير سيمفونية ، أنه يرى كل أحداث الحياة والعالم فى ذاتها ، مع أنه لو فكر فى الأمر بروية لما وجد أى وجه للتشابه بين صوت الألحان وبين الأشياء التى تحيط به . ذلك لأن الموسيقى تختلف عن كل ما عداها من الفنون فى أنها ليست صورة مقلدة للمظاهر ، أو على الأصح للمظاهر الموضوعية للإرادة ، وإنما هى صورة مباشرة للإرادة ذاتها ، تعرض المعنى الميتافيزيقى لكل ما هو طبيعى فى هذا العالم ، وتوضح ما يكمن وراء كل ظاهرة من شىء

فى ذاته . وعلى ذلك ، فكما يمكن تسمية العالم إرادة متجسدة ، كذلك يمكن تسميته موسيقى متجسدة » .

لن نجد فيلسوفا تأثر بالطابع الفريد للموسيقى أكثر مما تأثر بها شوپنهور ، على النحو الذى عبر عنه فى النص السابق . وحسبنا أن نشير إلى أن هذا الفيلسوف ، الذى رأى الكون كله مظاهر للإرادة ، ولم يستطع أن يهتدى إلى هذه الإرادة ذاتها مباشرة ، قد اهتدى إليها فى الموسيقى ، التى لا تقلد موضوعات خارجية ، ولا تنقل أحاسيس النفس بطرق غير مباشرة ، بل تعبر عن كل أوجه الإرادة تعبيرا مباشرا لا وسائط فيه ، ومن هنا كانت فى رأيه تصلح لفهم الطبيعة الكامنة للعالم ذاته ، الذى هو تجسد الإرادة ، أو إن شئت فقل تجسد الموسيقى .

على أننا لا نود أن نطيل الكلام فى هذه النظرة الصوفية إلى الموسيقى وإنما الذى يعنينا هنا أن نشير إلى أن الطبيعة الخاصة للفن الموسيقى هى التى أوحت بمثل هذا الفهم لها .

والأمر الذى يجب أن تتنبه إليه ، هو أن الموسيقى دائما فن إنسانى قبل كل شىء ، أعنى أنها فن مرتبط بحياة الإنسان الواقعية ، وبصراعه خلال هذه الحياة . فمن المحال أن تفهم موسيقى أية فترة من الفترات ، إلا إذا عرفنا كيف كان الناس يعيشون فيها ، وماذا كانت نظرتهم إلى الحياة وإلى العالم وإلى المجتمع .

وقد يبدو هـذا الرأى غريبا بعـد ما قلناه عن اسـتقلال الموسيقى وعموميتها وذاتيتها . فقد يفهم المرء من هذه الصفات أن الموسـيقى فن مسـتقل عن الواقع الحى الذى يعيش فيـه الناس ، وأنها تبلغ فى عموميتها حدا يباعد بينها وبين أية نظـرة خاصة إلى الحياة وإلى المجتمع ، وأن القوة الوحيدة الدافعة إلى خلقها هى المشاعر الذاتية والظروف الفردية التى يمر بها مؤلفها فحسب . على أن هذا الفهم أبعد ما يكون عن قصدنا . فكل هذه الصـفات التى أشرنا إليها ، تتعلق بوسائل الخلق الموسـيقى ، لا بالقوة الدافعة إلى هـذا الخلق ، أو الأهـداف التى يضعها الفنان نصب عينيه . ذلك لأن حساسية الفنان الصادق تجعله أكثر الناس تأثرا بأحوال الحياة المحيطة به ، فتأتى موسيقاه صـورة معبرة عن هـذه الأحوال ، وإن كانت وسيلته إلى الخلق الفنى ذاتية . وعلى حين تكون المعانى الموسيقية عامة ، فلا شك أنهـا تثير من الانفعالات ما يتلاءم مع الأفكار والمشاعر المسيطرة على ذهن الفنان . وبينما تعجز الموسيقى عن التعبير عن فكرة خاصـة بعينها ، أو إحساس محـدد ، أو حادثة جزئية ، فإنهـا تعكس بلا جـدال ذلك الجو الذى تأثر به الفنـان ، وتبعث فى نفوس سامعيها إحساسا يتمشى مع إحساسه عند تأليفه لها . أما استقلال الموسيقى ، فلا يعنى على الإطلاق انعزالها عن الواقع المحيط بها ، وإنما يعنى اختلاف صورتها النهائية عن صورة موضوعها ، ويعنى

أن العلاقة بينها وبين هذا الموضوع ليست علاقة محاكاة أو تمثيل أو تصوير مباشر ، وإنما هى علاقة إيحاء ، تبعثه الموسيقى فى النفس فتخلق فيها شعورا عاما يتلاءم مع طبيعة ذلك الموضوع ، وإن لم يكن يحاكيه بطريق مباشر .

ولست أعنى أن كل موسيقى قد اكتسب هذه الصفات ، وأصبحت معبرة عن الواقع الحى الذى خلقت فيه مع تميز وسائلها بالصفات الخاصة للفن الموسيقى ، ولكنى أعنى أن المثل الأعلى للموسيقى ينبغى أن تتوافر فيه هذه الصفات ، وأن هناك بيئات موسيقية معينة قد اقتربت من هذا المثل الأعلى ، وعملت على تحقيقه بكل ما وسعها من جهد ، هى البيئات الموسيقية الغربية ، وهى التى يدور حولها البحث فى هذا القسم من دراستنا .

اللغة الموسيقية

لكل فن وجهان : وجه تركيبى ، ووجه تحليلى . أما الوجه التركيبى فهو ذلك الذى يتبدى عليه العمل الفنى فى صورته النهائية ، وموقفنا بإزاء هذا الوجه هو أن نحدد قيمته الجمالية ، ونقيسه بالمقاييس الذوقية المتعارف عليها فى ذلك الفن . وأما الوجه التحليلى ، فهو ، كما يدل على ذلك اسمه ، تحليل مفصل للمراحل المختلفة التى يمر بها العمل الفنى حتى يصل إلى صورته النهائية ، ودراسة علمية دقيقة للوسائل التى يستخدمها الفنان ، وللأساليب المختلفة التى يتأثر بها ، وللتجديدات التى يبتكرها . وكل فن سليم يجب أن ينطوى على هذين الوجهين معا ، وإذا كان الوجه الأول هو الذى يتبادر إلى الذهن لأول وهلة كلما ذكرت كلمة الفن ، فلا جدال فى أن الوجه التحليلى يمدنا بالأساس العلمى الذى يجب أن يرتكز عليه كل فن — حقا إن كثيرا من التحليلات التى نصل إليها فى دراستنا العلمية للفن ربما تكون قد طرأت على الذهن الواعى لنفنان ، ولكنها مع ذلك ضرورية بالنسبة إلى الأجيال التالية ، التى ينبغى أن تبنى حياتها الفنية على استيعاب علمى كامل

للتطورات السابقة فى مجالها الخاص ، حتى يمكنها أن تواصل الطريق على أساس سليم . أما الآراء التى تؤكد عنصر « الفطرة السليمة » والاستعداد الطبيعى وحده ، وتهمل العنصر العلمى التحليلى ، فهى بلا شك آراء خرافية لم يعد لها مجال فى عالمنا الحالى .

وأول ما ينبغى أن ندرسه فى تحليلنا العلمى للموسيقى ، هو عناصر اللغة الموسيقية . ذلك لأن للموسيقى لغة خاصة بها ، ولهذه اللغة عناصر لا يؤدى كل منها عمله على حدة ، وإنما تتضافر وتتشابك كلها سويا فى إخراج المؤلفات الموسيقية وهذه العناصر هى الإيقاع ، واللحن ، والتوافق الصوتى ، والصورة أو القالب .

أما الإيقاع Rhythm ، فهو الوجه الخاص بحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزمان ، أى أنه هو النظام الوزنى للأنغام فى حركتها المتتالية . ويغلب على الإيقاع عنصر التنسيق أو التنظيم المطرد : ذلك لأن الإيقاع هو تكرار ضربة أو مجموعة من الضربات بشكل منتظم ، على نحو تتوقعها معه الأذن كلما آن أوانها . فالإيقاع إذن لا يضيف إلى اللحن جديدا ، وإنما هو تنظيم زمنى لحركة اللحن ، بحيث يتناوب خلال هذه الحركة عنصر التأكيد المتوتر ، وعنصر إطلاق هذا التوتر وتخفيفه ، وهكذا .. ولقد أدرك الباحثون وثوق الصلة بين الإيقاع الموسيقى وبين النظام الذى تسير عليه حركة الجسم وحركة

الطبيعة . فللجسم حركات إيقاعية سريعة ، كالتنفس بما فيه من شهيق وزفير ، أو حركات بطيئة نسبيا ، كتعاقب الجوع والشبع ، والنوم واليقظة . وفى الطبيعة إيقاع ثنائى يتعاقب فيه الليل والنهار ، وإيقاع رباعى تتعاقب فيه فصول السنة . ومن هنا قال كثير من الباحثين بأن للموسيقى أصلا عضويا أو طبيعيا ، ما دامت الحركة الإيقاعية فيها ترديدا لحركات مناظرة لها داخل الجسم الإنسانى أو فى الطبيعة الخارجية ، مما يؤدى إلى تكوين ما يمكن أن يسمى بالحاسة الإيقاعية لدى الإنسان . وليس أدل على ذلك من أن أول استجابة للطفل أو للبدائى بإزاء الموسيقى ، تكون استجابة إيقاعية ، تتمثل فى نوع من التمايل أو الرقص البسيط مع إيقاع الأنغام . كما أن البوادر الأولى للموسيقى تكون فى كثير من الأحيان إيقاعا خالصا ، كما هو الحال لدى كثير من القبائل البدائية ، التى تنحصر حياتها الموسيقية فى دقات أنواع مختلفة من الطبول فحسب .

أما اللحن Melody فلا يكتفى بأن ينظم ضربات الموسيقى تبعا لشدتها أو خفوتها ، وإنما يضيف إلى الإيقاع عنصرا جديدا ، هو عنصر ارتفاع الأصوات أو انخفاضها Pitch . ولا شك فى أن استعمال كلمتى الارتفاع والانخفاض هو استعمال مجازى بحت ، إذ ليست بين الأصوات علاقة مكانية من هذا النوع ، وإنما المقصود بالصوت الرفيع ، هو ذلك الصوت الذى تزداد

سرعة ذبذباته ، أما الصوت المنخفض أو العريض ، فهو الذى يزداد بطء ذبذباته . والصوت الموسيقى عامة يتميز بانتظام ذبذباته وثباتها ، ولكن بين الصوت الواحد والصوت الذى يليه ارتفاعا أو انخفاضا عدد كبير من الذبذبات ، ومعنى ذلك أن الأصوات الموسيقية تتوالى بحيث تقف الأذن فى مراكز معينة بين عدد كبير من الذبذبات التى تتدرج ببطء لا تميزه الأذن من تلقاء ذاتها . ومن مجموع هذه المراكز المعينة التى تقف عندها الأذن يتكون ما يسمى بالسلم الموسيقى .

ومن الواضح أن هذا السلم يختلف من نظام لحنى إلى آخر ، فهو فى الموسيقى الغربية غيره فى الشرقية ، غيره فى الموسيقى البدائية . وإذا بدا للناس أحيانا أنهم لا يستسيغون من الألحان إلا ما صيغ فى السلم المألوف لديهم ، واعتقدوا بعدئذ أن ما عداها من الألحان غير مقبول للأذن البشرية « بوجه عام » فما ذلك إلا بتأثير التعود ، الذى يكيف حساسيتهم الفنية تبعا للنظام الصوتى الشائع لديهم . وفى اللحن تتوالى الأصوات ، ارتفاعا وانخفاضا ، وتكون للمؤلف الموسيقى حرية التنقل بها كما يشاء ، غير أن هذه الحرية ليست مطلقة ، بل تقيدها بضعة قيود ، منها مثلا أن الصوت الذى يمثل قاعدة السلم أو قراره Tonic هو أهم الأصوات ، وهو الذى يرتد إليه اللحن فى آخر الأمر ، حتى تحس الأذن عندئذ بأن اللحن قد انتهى نهايته الطبيعية .

فإذا انتقلنا إلى التوافق الصـوتى Harmony ، وجدنا أن هذا العنصر ، غير المعروف فى موسيقانا الشرقية ، يحتـل أهمية تتزايد على الدوام . والمتتبع لتيار الموسـيقى الغربية يجد أنهـا بينما كانت تولى أكبر اهتمامهـا للحن فى القرن الثـامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر ، فإن اهتمامها قد تحول تدريجيا إلى التوافق الصوتى ، حتى أن كثيرا من مؤلفى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، لم يعبأوا بأن تكون موسـيقاهم لحنية ، وكان العنصر الأساسى لديهم هو التوافق الصـوتى ـ والمثل الواضـح فى هذا الصـدد هو موسـيقى ديبوسى Debussy .

وأساس التوافق الصوتى هو إيجاد الانسجام بين صـوتين أو أكثر فى وقت واحد ، بينما اللحن أصوات منسجمة متعاقبة . ومع ذلك ، فدراسـة التوافق الصوتى لا تكتفى بالعلاقات بين مجموعة الأصوات التى تعزف فى آن واحد فحسب ، بل لا بد أن تعنى بالعلاقات بين هذه المجموعات ذاتها بعضها وبعض ، وتنظم طرق الانتقال من الواحدة إلى الأخرى ، حتى لا ينتهى اللحن ، مثلا ، بتوافق صوتى يبعث إحساسا بالتوقع والانتظار ، وإنما يمهد مثل هـذا التوافق السابق لتوافق آخر يبعث إحسـاسا بالاكتفاء والراحة . ومع ذلك ، فجميع القواعد التى تتحكم فى التوافق قابلة للتغير ، إذ يضيف إليها التطور الموسيقى إضـافات

جديدة على الدوام ، بل يسعى فى بعض الأحيان إلى هـدم نظم التوافق القديمة من أساسها .

أما الصـورة أو القالب Form ، فهـى بدورها عنصر لا تعرفه الموسيقى الشرقية ، إذ أنها تنظم العلاقات بين الأجزاء اللحنية فى العمـل الفنى الطويل ، وتضمن الوحـدة بين أجزاء القطعة كلها ــ وهذه كلها مشاكل لا تحتاج الموسيقى الشرقيـة إلى مواجهتها ! ومشـاكل القالب الموسيقى عظيمة التعقيـد ، لا يمكننا فى هذا المجال أن نشير إليها بالتفصيل . وحسبنا أن نقول إن القطع الموسيقية الطويلة يمكن أن تميز فيها موضوعات لحنية رئيسـية Themes ، وأن المؤلف يجعل لهـذه الموضوعات اللحنية نظاما معينا ، ويجرى عليها تنوعات واستطرادات عديدة ، تبعا لما تمليه قريحته ، وهو فى كل ذلك يعالج الموضوع الأساسى واستطراداته تبعا لترتيب ونسق جرى عليـه العرف الموسيقى ، وإن تكن التغيرات الجـزئية فيه ممكنة فى جميـع الأحوال . والبحث فى الصورة أو القالب الموسيقى ، هو تحليل للترتيب الذى يسـير عليه المؤلف الموسيقى فى صياغته لموضاعاته اللحنية الرئيسية ، وفى نقلاته بينها وبين ما ينسجه حولها من استطرادات، بحيث يكفل لعمله الفنى تنوعا حيا ، ويضمن له فى نفس الوقت وحدة شاملة .

***

والبحث فى عناصر اللغة الموسيقية يؤدى بنا إلى تحليل الطريقة التى تتداول بها هذه اللغة . ولطريقة التداول هذه أهمية خاصة بالنسبة إلى الفن الموسيقى : ففى الفنون الأخرى ينقل العمل الفنى من خالقه إلى متلقيه مباشرة ، أما فى الموسيقى ، فالعلاقة ليست ثنائية مباشرة ، بل هى علاقة ثلاثية ، يتوسط فيها القائم بالأداة (سواء أكان عازفا أم مغنيا) بين المؤلف وبين المستمع . لهذا كان علينا أن نقف قليلا عند دور كل من أطراف هذه العلاقة الثلاثية فى نقل لغة الموسيقى .

فالمؤلف يسجل نواتج خلقه الفنى بالتدوين . ولا جدال فى أن الموسيقى ، شأنها شأن أية لغة أخرى ، أفادت من التدوين فائدة عظمى : فهو قد أعان على حفظ المؤلفات الموسيقية دون أن يتناولها التحريف أو التشويه الذى تتعرض له لو نقلت بالسماع وحده — ولا شك أن رموز التدوين الموسيقى قد ازدادت دقة وثراء على الدوام ، حتى أصبحت فى العهود الأخيرة قادرة على تسجيل كل تفاصيل القطعة وألوانها ، وأصبح من الممكن ، إذا كان الأداء دقيقا ، أن تؤدى القطعة على النحو الذى أراده مؤلفها تماما ، دون أى إرشاد من المؤلف ذاته — ولم يكن الحال كذلك قديما ، حين كانت المدونات الموسيقية تخلو من بعض العناصر التى تترك لتقدير القائم بالأداء . وبفضل التدوين أيضا ، أمكن أن تحدث هذه التطورات المتعددة فى الموسيقى ، التى

ازدادت بها عمقا على الدوام : إذ أن التدوين يحمى المؤلف من تلقائية الارتجال وسطحيته ، ويمكنه من صقل المادة الموسيقية الموجودة لديه وتهذيبها على أكمل وجه ممكن ، فضلا عن إضافة أبعاد جديدة إليها تزيدها عمقا وثراء .

وبهذه المدونات يبدأ عمل القائم بالأداء . فمهمته هي أن يكون وسيطا ، ينقل معانى المؤلف وأحاسيسه ، كما سطرها فى مدوناته ، إلى السامعين . وأوضح ، وأبسط ، الشروط التى ينبغى توافرها فى الأداء ، هو الدقة والأمانة . ولكن هذا الشرط يثير إشكالا ليس من اليسير حله . فإلى أى مدى يجب أن يذهب القائم بالأداء فى دقته وأمانته ؟ تختلف الآراء فى الإجابة عن هذا السؤال : فهناك رأى يحتم على القائم بالأداء أن يجرد نفسه من كل ميل شخصى ، وأن يحرص على النقل الدقيق وحده . على أن هذا الرأى يعاب عليه أنه يجعل القائم بالأداء سلبيا تماما ، فيكون أشبه بالآلة التى خلت من تصرف واع . لهذا ينادى الكثيرون بأن يتصرف القائم بالأداء تبعا لفهمه وتذوقه الخاص ، مع عدم إخلاله بالأصل الذى ينقله . والواقع أن عظماء العازفين والمغنين ، تظهر شخصيتهم بكل وضوح فى أدائهم ، فتسمع اللحن الواحد منطبعا بطابع من يقوم بأدائه ، وقد يكون هذا الطابع شخصيا إلى حد بعيد . وأذكر أننى كلما سمعت « كونشرتو » يقوم بالدور المنفرد فيه عازف الكمان العظيم

« چوزيف زيجيتى Joseph Szigeti » وجدت الأداء متأثرا بأسلوب الفنان الشخصى ، الذى تدركه الأذن الخبيرة لأول وهلة ، ويختلف عن كل ما عداه من طرق الأداء الأخرى ، بحيث تبدو القطعة وقد اكتسبت روحا جديدة كل الجدة ـ كل هـذا دون أدنى إخلال بالأصل . وتلك فى الحق هى صفة الأداء البارع : أن يكتسب شخصية القائم به ، ويتشرب بروحه ، دون أن يصحب ذلك أى تحريف لما يسجله المؤلف فى مدوناته .

أما دور المستمع ، فهو تلقى تلك المعانى والأحاسيس التى سجلها المؤلف ، ونقلها إليه القائم بالأداء . وإنى لأذهب إلى أن الاستماع فن قائم بذاته ، يقتضى تدريبا طويلا قبل أن يصل الإنسان إلى ممارسته على النحو الصحيح . ذلك لأن للاستماع درجات ومراحل متفاوتة : ففى أول مراحله لايكون المرء قادرا إلا على استيعاب الموسيقى الخفيفة ، ذات الإيقاع الواضح ، كالموسيقى الراقصة بأنواعها . ولما كانت هذه الموسيقى لا تتصف بالعمق ، ولا توحى بالمهابة والوقار ، فإن الاستماع إليها يكون عادة مصحوبا بأداء أفعال أخرى : كالكلام مثلا ـ فمن المحال أن تربى عادة الاستماع المركز فى هذه المرحلة . وفى مرحلة تالية تبدأ ملكة الاستماع تكتسب مزيدا من الخبرة ، ويكون فى وسع المرء أن يتذوق مقطوعات أكثر عمقا ، ولكنه لا يستطيع أن يهضمها كلها ، أو أن يدرك معنى الأجزاء المعقدة

فيها . لهذا نرى المستمع فى هذه المرحلة يضيق فى كثير من الأحيان بأجزاء معينة فى المقطوعات التى يستمع إليها ، وقد يبرح مكانه دون أن يكمل الاستماع . وأذكر — من تجربتى الشخصية — أننى كنت فى هذه المرحلة أعجز عن التذوق الكامل للقطع الغربية التى تعزف على « البيانو » أو التى تغنى بالصوت البشرى . ذلك لأن ضربات البيانو فى الموسيقى الغربية ، لا تملأ الفراغ الزمنى بين كل علامة موسيقية وأخرى ، بل تترك ذلك للرنين الصوتى الذى تحدثه الضربة الأولى ، فكان من الصعب ملء هذا الفراغ بالنسبة إلى الأذن التى اعتادت سماع طريقة العزف الشرقية ، وكانت القطعة تبدو مجموعة من الأصوات المنفصلة التى يعجز الذهن عن إيجاد الوحدة بينها . كذلك كانت الحركات الصوتية التى يتميز بها الغناء الغربى تخفى الاتجاه الرئيسى للحن ، فيصبح المرء عاجزا عن متابعته . وخلال الصعوبات التى يواجهها المرء فى هذه المرحلة ، نراه يلجأ فى كثير من الأحيان إلى التشبيهات الشعرية ليغلف بها اللحن ، ويستعين بها على فهمه . على أن المثابرة على السماع كفيلة بأن تجعل المرء يتغلب على هذه العقبات ، فيمكنه التمتع بكل أنواع التأليف والأداء . وفى المرحلة الأخيرة يكتسب المرء القدرة على التذوق الفنى الكامل للموسيقى ، بحيث يستطيع عندئذ أن يكشف موضوعاتها الرئيسية ، ويدرك ما طرأ عليها من تنوعات

واستطرادات ، ولا يكتفى بالسطح اللحنى الظاهر للقطعة ، بل ينفـذ إلى التيارات الخلفيـة والاتجاهات الخفية فيها ، ويدرك الوحدة الكامنة وراء هذه الكثرة المعقدة من الأصوات . وهذه هى مرحلة الاستماع الكامل ، الذى لا يتطرق إليه ملل ، ولا تفوته جزئيـة من الجزئيات . وهى بلا شـك تقتضى قدرا هائلا من التركيز ، غير أن الخبرة والمران كفيلان بأن يجعلا هـذا التركيز أمرا غير شاق ، وبأن يمكنا المرء من زيادة درجة انتباهه دون أن يفقده ذلك لذة التمتع الجمالى بالأنغام .

وهكذا تتفاوت درجات الاستماع تبعا لخبرة المستمع ومدى عمق تجاربه وطول مدة مرانه ، وينتهى به الأمر إلى أن يتفرغ خلال الاستماع إلى تفهم الموسيقى بكل تفاصـيلها . ولعله قد اتضح لنا السبب الذى قلنا من أجله إن الاستماع إلى الموسيقى فن قائم بذاته : ذلك لأنه ، فى مرحلته العليا ، ليس عملا سـلبيا كما يعنى الكثيرون بكلمة الاستماع ، وإنما هو عمـل إيجابى بكل معانى الكلمة ، يقتضى انتباها وتركيزا لا يكتسبان إلا بعد مران طويل الأمد ، ويقتضى تدخل الذهن الواعى ، إلى جانب الإحســاس الانفعالى ، أى إنه عمل يشـترك فيه العقـل مع الحساسية ، ويقتضى بجانب التذوق الوجدانى ، تفكيرا وتحليلا ومقارنة .

المعنى فى الموسيقى ...

ارتبط معنى الفن طويلا بفكرة اللذة أو السرور ، فقيل إن هدف كل أنواع الفنون هو أن يبعث فى الإنسان شعورا باللذة ، أو يجلب له السرور . وليس فى هذا التحديد العام ذاته ما يثير إشكالا ، وإنما تثار الإشكالات إذا كنا بصدد توضيح المقصود باللذة أو السرور . ذلك لأن البعض يفهمون اللذة بمعنى سلبى ، فتكون حالة يتقبل فيها الإنسان مؤثرا خارجيا وينفعل له فى استرخاء ، دون أن يبدى من النشاط إلا الحد الأدنى ، اللازم للإدراك البسيط وحده . ومثل هذا الفهم لمعنى اللذة الفنية يلقى اعتراضات عديدة فى كل مجالات الفنون ، وحسبنا هنا أن نشير منها إلى الاعتراضات التى توجه إليه فى مجال الموسيقى .

فاللذة السلبية فى مجال الموسيقى هى ما يسمى بالطرب ، وهى كلمة ثار حولها جدال طويل فى صحفنا المصرية فى الآونة الأخيرة ، ولكن الذى لا شك فيه أن طابع التأثير والانفعال السلبى هو الغالب عليها . فغاية ما يؤدى إليه الطرب ، إذا اتخذ هدفا للتأثير الموسيقى ، هو أن يبعث فى الإنسان انفعالا ،

إما أن يكون هادئا يلطف أعصابه ويدفع عنه متاعب الحياة ، وإما أن يكون عنيفا ينسيه مشاكله الواقعية ويشغل أعصابه عن الاهتمام بالأمور الجدية فى الحياة . والحق أن الكثيرين يعتقدون أن هذه هى الوظيفة الحقيقية للموسيقى ، وأن مهمتها ترفيهية فحسب .

على أنه لو كانت هذه هى المهمة الحقيقية للموسيقى ، لما جاز لنا أن نتحدث عن أى معنى لهذا الفن . ذلك لأن مجال المعانى أعلى من مجال الانفعالات السلبية التى لا تتيقظ فيها الملكات الواعية إلا فى أدنى صورها . فهل تخلو الموسيقى بحق من أى معنى ؟ لا شك أن مثل هذا الخطأ فى فهم وظيفتها لا يرجع إلا إلى التعود على أنماط معينة من الموسيقى ، هى التى تبعث فى الإنسان اعتقادا بأن مهمتها أن تطربنا سلبيا فحسب . ولو اتسعت تجربة المرء الموسيقية ، واستوعبت الأنماط الرفيعة منها ، لأدرك أن للموسيقى معنى بالفعل ، معنى إيجابيا تماما ، لا تكتفى فيه بأن تهز أعصاب المرء أو تثير الانفعال فيه ، وإنما تضيف إلى ذلك إيقاظ العقل ــ عن طريق الحواس ــ وتنبيه الملكات الواعية ، وكشف حقائق جديدة كانت النفس تجهلها من قبل . والحق أن هذه هى المهمة السامية للفن : ألا يكتفى بالتأثير السلبى فينا ، بل أن يقدم إلينا شيئا إيجابيا ، ويكسبنا مزيدا من المعرفة بالحياة التى نعيش فيها ،

كل فن بطريقته الخاصــة ، التى تختلف بالطبع عن طريقة التعلم أو التلقين العقلى المباشر . وبهــذا المعنى وحده ينبغى أن نفهم الموسيقى .

ومهمتنا الآن هي أن نبحث فى هذه الطريقة الخاصــة التى تتميز بها الموسيقى فى التعبير عن معانيها . وإذا كنا قــد بحثنا من قبــل فى عناصر اللغة الموسيقية بحثا تحليليا ، فعلينا الآن أن نبحث فى الطريقة التى تصــل بها الموسيقى فى صورتها النهائية إلى أذهاننا ، والتأثير الخاص الذى تتميز به فى نقل معانيها .

ولقــد اعتاد كثير من النــاس أن يفهموا الموســيقى فهما شاعريا : بمعنى أنهم يبحثون عن معان أدبية ، أو صــور حسية ، فى كل لحن يســتمعون إليه . ويبرر بعض المفــكرين النظريين هــذه الظاهرة بتقسيمهم الموســيقى إلى نوعين : نوع خالص أو مجرد ، ونوع ذى موضوع أو برنامج . فالنوع الأول لا يثير فى الأذهان صورا على الإطلاق ، وإنما هو نماذج صوتية جميلة ينبغى أن تســمع لذاتها فحسب ، ومن أمثلته ، فى موســيقى بيتهوفن ، الرباعيات Quartets . أما النوع الثانى ، فيقصد به تصوير موضوع معين ، وتصور هذا الموضوع خلال السماع يزيد من فهمنا للموسيقى ، ومن أمثلتــه لدى بيتهوفن أيضــا ، السيمفونية السادسة (الريفية) . وهكذا يجد أصــحاب هذا التقسيم عــذرا لأولئك الذين يحشدون كل ما يســتمعون إليه

بالتخيلات اللفظيــة أو التصـويرية ، بل إن البعض يرســم للموســيقى الخالصة ذاتها صــورا معينة ، هى بدورها صــور هندسية مجردة ، كالخطوط المتعاقبة التى صور بها وولت ديزنى مقطوعة باخ (توكاتا وفيوج) فى فيلمه الموسيقى (فانتازيا) .

على أن هذا التقسيم الثنائى للموسيقى لا يحل أى إشكال : فســتظل هناك مؤلفات موســيقية عديدة لا ندرى تحت أى النوعين تندرج . ولنأخذ مثلا ــ فى موسيقى بيتهوفن أيضــا ــ السيمفونية التاسعة . فهل هى موســيقى مجردة ؟ من المحال أن نقول إن هذه الموسيقى نماذج صوتية جميلة فحسب ، وأنهــا لا تحمــل إلينا أحاسيس أو معانى أو أفكار . ولكن ، هل هى إذن موسيقى ذات موضوع أو برنامج محدد ؟ الحق أننا لو حاولنا أن نحدد هذا الموضوع أو البرنامج ، لما أمكننا أن نرســم له خطوطا واضحة على الإطلاق ، ولوجدنا أن من الممكن استبدال كثير من التشبيهات أو الأفكار بتشبيهات وأفكار أخرى لا تقل عنها انطباقا على الموسيقى .

والذى يمكننا أن نؤكده هو أن الفارق بين الموسيقى المجردة والموســيقى ذات الموضــوع فارق فى الدرجة فحســب . ففى وسعنا أن نقول إن كل موسيقى هى ، بمعنى معين ، موســيقى ذات موضــوع ، إذ أنها ، من حيث هى إنتاج فنى صــادق ، مرتبط بحياة مؤلفه وبمجتمعه ارتباطا وثيقا ، لا بد أن تعبر عن



بيتهوفن

معان نستطيع نحن أن نهتدى إليها . غير أن هذه المعانى ، فى الجزء الأكبر من الإنتاج الموسيقى المألوف : لا يمكن أن تكون جزئية محددة ، نستطيع الإشارة إليها أو الاتفاق عليها بالإجماع ؛ بل إن الموسيقى ، كما قلنا من قبل ، تتجاوز نطاق الجزئيات إلى الكليات . ولذا كان فى وسعنا أن نقول إن كل موسيقى هى — بمعنى آخر — موسيقى مجردة ، ما دامت تعلو على التفسيرات الجزئية المخصصة . فهاتان الصفتان : أعنى كون الموسيقى ذات موضوع ، أو كونها مجردة ليستا أساسا لتصنيف المؤلفات الموسيقية ، وإنما هما بالأحرى وجهان متباينان للتعبير الموسيقى ذاته . وهذا لا يمنع على الإطلاق من وجود مؤلفات معينة تقف فى هذا الطرف أو ذاك : فالرباعيات فى الطرف الذى تبلغ فيه المعانى أعم درجة ممكنة ، والسيمفونية الريفية تقف فى الطرف الآخر ، الذى يحدد فيه مؤلفه النطاق الذى ينبغى أن تفهم مقطوعته من خلاله — وعلى أية حال فهذا النوع من الموسيقى ذات الموضوع الصريح قليل . وأغلب المؤلفات تجمع بين صفة وجود الموضوع ، فى صورة معان عامة ، وصفة التجريد ، التى ترجع إلى عمومية هذه المعانى ذاتها .

ولقد أجريت تجارب طريفة لمعرفة الأنماط المختلفة من المستمعين فى فهمهم للموسيقى ، نشرها ماكس شون Max Schoen

فى كتـــاب « تأثيرات الموســـيقى » The Effects of Music فقدمت قطع موسيقية مختلفة لجمهور فيه الموسيقيون المحترفون ، وفيه ذوو الثقافة الفنية الرفيعة ، ولكنهم ليسوا موسيقيين ، وفيه من يحب الموســيقى سماعا ، ومن لا يتذوقهــا على الاطلاق . ولوحــظ أن ذوى الذوق الفنى الرفيــع ، الذين لا يحترفون الموسيقى ولا يعرفون أصــولها ، يلجأون دائما إلى التشبيهات فى فهمهم للموسيقى ، وإلى إيراد الارتباطات التى تذكرهم بها ، أما محترف الموسيقى ، أو ذلك الذى اكتسب دراية بأصولها ، فلا يفكر أثناء الاستماع إلا فى الموسيقى من حيث هى موسيقى ، ويتمتع بها تمتعا جماليا يخلو من أية صورة تخيلية أو تشبيهية . ومن هــذه التجارب نستطيع أن نســتنتج أن الخبرة الطــويلة تؤدى بالمــرء إلى أن يفهم الموســيقى على النحو الصــحيح ، فلا يحشــدها بالمعانى الجزئية ، إذ أن الموسيقى تقبل عــديدا منها ، وإنما يكتفى بالاستمتاع بها دون إقحام للخيال الشــعرى أو التصويرى .

وهنا قد يتســاءل المرء : هل تعنى قابلية القطعة الموســيقية الواحــدة لتفسيرات مختلفة ، أن الموسيقى لا تعنى شــيئا على الإطــلاق ، وأن لكل فرد أن يفهمها كما يشــاء ، وفهمه فى كل الأحوال باطل ؟ الواقع أن هذه النتيجة أبعد ما تكون عما نهدف إليــه . فللموســيقى ، كما أكدنا من قبــل ، معنى بالضرورة ،

غير أن من طبيعتها أن يكون هـذا المعنى عاليا على التشبيهات الجزئية التي يلجأ إليها أصحاب المزاج الشاعرى أو الرومانتيكى من غير الخبراء فى الموسـيقى ، الذين يؤكدون أن هـذه الحركة من سيمفونية بيتهوفن الخامسة (مثـلا) تشير إلى ضربات القدر ، وتلك تعنى الاستسلام له ، وهـذه يمثل بها الصراع معـه ، والأخيرة تعنى الانتصـار عليه ... إلى آخر هـذه التشـبيهات الأدبية التي تسيء إلى المتعة الجمالية أكثر مما تعين على تحقيقها ، ذلك لأن أقصى ما تسـتطيع الموسيقى أن تبعثه فينا ، هو أن تضـفى علينا معانى وأحاسيس عامة ، أى أنهـا تخلق فينا « جوا » معينا ، يمكننا أن ندرك تياره العام ، ولكننا لا نسـتطيع أن نحدد تفصيلاته الجزئية ، ولن نسـتفيد شيئا لو استطعنا ذلك .

كل هذه الأفكار عن صلة المعنى الموسيقى بمجال التشبيهات الشعرية أو التصويرية تؤدى بنا ضرورة إلى بحث علاقة الموسيقى بمجال مرتبط بها أوثق الارتباط ، وأعنى به مجـال الكلمات ، الذى اختلط بها اختلاطا وثيقا فى الغناء . فإلى أى مدى تفيـد الكلمات المرتبطة بالموسـيقى فى تحديد معانيها ؟ وهـل يزداد معنى الموسيقى دقة ووضوحا إذا شرح عن طريق الأغنية ؟

لكى نجيب عن هـذا السؤال ، ينبغى أولا أن نفهم العلاقة بين الغناء والموسيقى فهما صحيحا . فليس الغناء أمرا دخيـلا

على الموسيقى ، أو عنصرا أضيف إليها فيما بعد ، بل إن العلاقة بينهما عكس ذلك : فالموسيقى هى التى استمدت من الغناء . ذلك لأن الفن الموسيقى قد بدأ منذ أن تعلم بعض المنشدين كيف ينظمون طريقة إنشادهم على نحو إيقاعى منغم ، وظل فن الأنغام مرتبطا بالغناء طويلا ، وعندما ظهرت الآلات الموسيقية : كان الغرض منها هو مساعدة الصوت البشرى أو تقويته أو تزيينه . وبعد تطور طويل بدأت الآلات تستقل عن الصوت تدريجيا ، ونظرا لاتساع مجال التعبير بها ، فقد أخذت تفوقه بالتدريج ، حتى أصبحت موسيقى الآلات هى الأساسية عند الغرب ، وإن كان فن الغناء لا يزال على ازدهاره . وعلى ذلك فتطور علاقة موسيقى الآلات بالغناء تتلخص فى أنها كانت تعتمد عليه فى أول الأمر اعتمادا تاما ، ثم استقلت عنه فيما بعد . وهذا الاستقلال الذى أصبحت تتصف به موسيقى الآلات فى الوقت الحالى هو فى ذاته دليل على أن الأنغام الخالصة ، دون أية كلمات مصاحبة ، هى وسيلة كافية للتعبير . بل إن هذه بعينها هى الصفة المميزة للتعبير فى الموسيقى : أن يكون عاما ، مستقلا عن كل وسيلة لتخصيص معانيه . فإذا قيل إن هناك وجها هاما للموسيقى الغربية لم نتحدث عنه ، وهو الفنون الغنائية ، كالأوبرا ، قلنا إن هذا الوجه ليس استثناء لهذه القاعدة . فالأصوات البشرية فى الأوبرا إنما تعامل معاملة

الآلات الموسيقية ، أعنى أن المقصـــود منها هو التأثير عن طريق أنغامها ، لا عن طريق كلماتها . والدور الذى تلعبـــه الكلمات فى الأوبرا دور غير كبير ، فما هى الا وسيلة لإظهار الصوت البشرى ، ومطية له فحسب . والمستمعون إلى الأوبرا لا يترددون عليها من أجل ما فيها من كلمات ، بل من أجل موسيقاها : موسيقى الآلات وموسيقى الأصوات معا .

فللموســيقى أذن قدرة معبرة بذاتها ، وهى ليست فى حاجة إلى معونة الكلمات النثرية أو الشعرية لإكمال قدرتها التعبيرية ، بل إن قوتها لتكمن فى استقلالها ، وفيما لها من كيان خاص ينقل لنا معانى عامة حقا ، ولكن عموميتها هى أصل روعة هذا الفن .

على أن هناك موسيقيا واحدا له رأى آخر فى علاقة الموسيقى بالكلمات أو الشـــعر ، ولن يكمل عرضـــنا للقدرة التعبيرية فى الموسيقى إلا إذا ناقشناه ــ هذا الموسيقى هو رتشارد ڤاجنر .

فقد رأى ڤاجنر ــ وهو فى رأيه هـــذا يتفق مع ما قلنـــاه ها هنا ــ أن تعبير الموسيقى عام إلى حد بعيد ، فمعانيها لا تحدد فى نطاق واضح يدركه الذهن عن وعى ، بل هى غامضة مبهمة ، تتسع لعديد من التفسيرات والتأويلات . فهى فى رأيه تتعلق حقا بالمجال الباطن للنفس الإنسانية ، ولكنها لا تقدم عن هذا المجال صورة واضحة المعالم . ومن جهة أخرى ، فهو يرى أن الشـــعر قد ابتعـــد عن المجال الباطن ، وأصـــبح أميل إلى سرد الحوادث

الخارجية التى لا تتغلغل فى أعماق النفس . أما محاولة التقريب بين الموسيقى والشعر فى الأوبرا المعتادة ، فيصفها بأنهـا محاولة سـطحية ، تظل الموسيقى فيها هى الطاغية . لهذا دعا ڤاجنر إلى خلق « الدراما الموسيقية » ، التى تحاول الموسيقى فيها أن تقترب من الشـعر إلى أقصى حد ، ويعمل الشعر من جهتـه على تكملة الموسيقى ، إذ أن الكلمات ، بما تثيره من معان عقلية ، تأخـذ طريقها إلى النفس بتوسـط الذهن أو العقـل ، وهى مع ذلك ، وربما من أجل ذلك ، تستطيع بسهولة أن تحدد المعنى الذى ترمى إليـه ، وتخصص الانفعال الذى تتجه إلى إثارته . فالموسـيقى والشعر إذن وجهان يكمل كل منهما الآخر فى الدراما كما تصورها ڤاجنر : الأولى تنفذ إلى أعماق النفس مباشرة ، ولكنها لا توجهها وجهة محددة ، بل يتولى الشعر هذه المهمة ، فتوضـح كلماته معالم الصورة التى قدمتها إلينا الموسيقى فى إطار مبهم .

وفى ضوء ما قلناه من قبل ، يمكننا أن نهتـدى إلى عناصر النقد الذى يوجه إلى رأى ڤاجنر هذا . فمن الخطأ البين ، الاعتقاد بأن عمومية التعبير الموسيقى هى مصدر نقص فيه ، بل إن هـذه هى طبيعـة ذلك التعبير . وليست الموسـيقى فى حاجة إلى فن آخـر مكمل ، كالشـعر ، حتى تعوض هـذا النقص المزعوم . وللمرء أن يشـك فى القيمة الحقيقية لهـذا العمل الفنى الجامع Gesamtkunstwerk الذى دعا إليه ڤاجنر ، والذى يتضافر فيه ،



رتشارد ڤاجنر

مع الموسيقى ، الشعر والتصوير (فى المناظر المسرحية) والتمثيل والرقص فى بعض الأحيان . ذلك لأن كل هـذه العناصر الفنية مجتمعة ، لا تجلب متعة تفوق تلك التى يستشعرها المرء إذا استمع إلى سيمفونيات بيتهوفن أو برامز مثلا . والذى لا شك فيه أن رواد المسارح التى تؤدى فيها درامات ڤاجنر ، لا يؤمونها من أجل ما فيها من شعر ، ولا ما فيها من تمثيل أو مناظر مسرحية بارعة ، بل من أجل ما فيها من موسيقى وغناء مصاحب لها فحسب. وما كان ڤاجنر بالشاعر الممتاز ، كما ظن الكثيرون ، بل إن الميدان الذى جلب له الشهرة هو الموسيقى وحدها .

وأخيرا ، فعلينا أن نؤمن بأن للموسيقى ، فى مجالها الخاص ، قدرة تعبيرية كاملة ، وأنها فن مكتف بذاته ، وأن عمومية معانيها مصدر قوة لها ، إذ أن المؤلفات الموسيقية ذات الموضوع الواضح ، الذى نستطيع أن نشير إليه لأول وهلة ، هى عادة أضعف تأثيرا من تلك التى تؤثر فينا تأثيرا عاما ، هو حقا مبهم ، ولكن صداه فى انفعالاتنا وأذهاننا واضح كل الوضوح .

التطور الموسيقى

فى وسعنا أن نلخص التطور الذى مرت به الموسيقى من حيث قدرتها التعبيرية ووظيفتها وأسلوبها فى عبارة واحدة ، هى أنها قد سارت تدريجيا فى طريق طويل ، تحولت فيه من فن ذى نطاق ضيق فى تعبيره ووظيفته وأسلوبه ، إلى فن شامل ذى صبغة إنسانية عامة ، وثيق الصلة بالحياة وبالمجتمع الإنسانى الكبير .

ولسنا بحاجة إلى أن نعيد هنا ما ذكرناه فى الفصل السابق عن تطور القدرة التعبيرية للموسيقى ، وكيف أصبحت هى وحدها قادرة على نقل كل المعانى التى تدخل فى نطاق قدرتها هذه ، دون حاجة إلى أن تستعين بالشعر أو بأى فن آخر يضفى على هذه المعانى مزيدا من التحديد . والذى نود أن نشير إليه فى هذا المجال ، هو أن هذا التطور ، الذى أكد للموسيقى استقلالها بوصفها فنا له كيان بذاته ، قد أكسبها فى نفس الوقت صبغة الفن الإنسانى العام ، الذى يعلو على كل الحدود والفواصل التى تفرق بين البشر . ذلك لأن الموسيقى لو كانت قد ظلت على تقيدها بالشعر ، لأدى ذلك إلى صبغتها بصبغة

محلية ، ترتبط باللغة الخاصة لذلك الشعر فى بيئاته المختلفة ، وبالحوادث أو المعانى المتباينة التى يعبر عنها ، والتى قد لا تفهم من حيث هى أعمال فنية إلا فى هذه البيئات وحدها . ولا شك أن أمرا كهذا كان كفيلا بأن يقضى على طابع الشمول الذى ينفرد به الفن الموسيقى . أما استقلال الموسيقى ، فقد أدى بها إلى أن تصبح أكثر الفنون عمومية ، وأبعدها عن التقيد بالفواصل والحدود المحلية التى تميز جماعة بشرية عن الأخرى . والحق أن أى فن آخر لا يمكن أن يبلغ ما بلغته الموسيقى فى هذا المضمار : ففى كل الفنون الأخرى نوع من التعبير العينى الملموس، الذى يرتبط — قطعا — بتجارب معينة قد لا تفهم أحيانا إلا فى نطاق سياقها المحلى . أما الموسيقى ، فإن الصبغة العامة التى لاحظناها عليها تجعلها أعم اللغات الفنية وأشملها . وإذا كان هذا الرأى ينطبق — إلى حد غير قليل ، ولا أقول إلى حد تام — على (المعانى) التى تعبر عنها الموسيقى ، من حيث أن عموميتها أوسع من أن تنحصر فى مجال أو نطاق خاص ، فإنه ينطبق بمزيد من الدقة على « وسائل » التعبير الموسيقى ، أعنى الأصوات وتفاعلاتها ، التى تكون لغة تستجيب إليها الحساسية البشرية بطريق مباشر ، دون حاجة إلى أية وساطة . وعلى أية حال فسوف نزيد هذا الموضوع بحثا وتحليلا عند الكلام عن الموسيقى والطابع القومى ، لنختبر حجج أنصار « المحلية » أو « القومية » فى الموسيقى .

أما التطور فى وظيفة الموسيقى ، فقد سار فى نفس الاتجاه : أعنى أنه أدى إلى تحويل الموسيقى من فن يخدم أغراضا خاصة ، إلى فن إنسانى يفى بالمقتضيات البشرية عامة — فقديما كانت الموسيقى وثيقة الارتباط بالسحر ، فلا يستخدمها سوى تلك الفئة القليلة التى تقوم بالأعمال السحرية الغامضة — وتلك بلا شك هى أضيق المراحل نطاقا بالنسبة إلى أداء الموسيقى لوظيفتها : إذ أنها كانت عندئذ عملا سريا غامضا ، يستعان به فى تحقيق أغراض جماعة محدودة من الناس ، ويحرم على الآخرين الاطلاع على أسراره ، أو حتى تذوقه إلا فيما يخدم الأغراض السحرية . ولما كانت أعمال السحر فى كثير من المجتمعات محرمة أو غير مشروعه ، تهدف إلى أغراض خارجة عما يقره المجتمع ، فمن الجائز أن ارتباط الموسيقى به فى العهود القديمة هو الأصل الأول لما شاع فى بعض العقائد من تحريم أو كراهية لها .

وفى العصور الوسطى أصبحت وظيفة الموسيقى ، فى الغرب ، هى خدمة أغراض الكنيسة ، والمساعدة فى أداء الطقوس الدينية. وعلى الرغم من أن هذه الوظيفة أوسع نطاقا من الوظيفة المرتبطة بالسحر ، فإن مجالها كان لا يزال محدودا ، بل إن طابع الغموض والسرية كان لا يزال قائما ، إذ أن الكثيرين من العارفين بصنعة الموسيقى كانوا فى ذلك الحين يضنون بها على من عداهم ، ويحتكرون أسرارها لأنفسهم ، ويوجهونها وجهة تتمشى مع

أغراضهم الخاصة . ومن المحال فى ظروف كهذه أن تكون الموسيقى فنا إنسانيا عاما .

وفى أوائل العصور الحديثة ، حدث فى الغرب تطور أدى إلى توسيع نطاق وظيفة الموسيقى ، وإن كانت قد ظلت بعيـدة عن النطاق الإنسانى العام . فقد انتقلت الموسيقى من الكنائس إلى قصور الأمراء والنبلاء الإقطاعيين ، وكان ذلك الانتقال طبيعيا ، إذ أن مركز السلطة ذاته قد انتقل من الكنيسة إلى الحكام المحليين فى أوروبا ، فضلا عن أن كثيرا من رجال الدين كانوا فى الوقت نفسه من كبار الإقطاعيين . وبعد أن كان الموسيقى تابعا للكنيسة ، أصبح يعمل فى خدمة الأمير ، شأنه شأن أى واحد من أصحاب الوظائف فى القصر . وكانت مهمة الموسيقى عندئذ هى أن يؤلف مقطوعات يقصد بها الترويح عن الأمير وعن ضيوفه فى الحفلات الخاصة . ولا شك أن كثيرا من هـذه المقطوعات كانت تتعدى هذا النطاق الضيق ، وتنتشر بين جماعة أوسـع ، غير أن مجالها الأصلى كان تلك الجماعة المحدودة التى يكونها الأمير وخاصته ، وهدفها هو إشـاعة المرح والسرور فى نفوسهم فحسب . عندئذ كان من الطبيعى أن يعجز الموسـيقى عن التعبير عن معان إنسانية عامة ، أو أن يعكس فى موسيقاه أحاسيسه وانفعالاته الحقيقية ، وإنما كان يقدم قطعا يغلب عليها طابع الرقص الخفيف ، أو قطعا تكشف عن البراعة فى العزف ، وتتناسب مع طبيعة الجمهور الذى توجه إليه .

ولا جدال فى أنه ، إذا استثنينا حالات فردية قليلة ، كان من المستحيل على الموسيقى عندئذ أن يسير وحده فى اتجاه مستقل ، بينما كانت كل الأوضاع الاجتماعية الأخرى توحى بالخضوع لاستبداد طبقة الإقطاعيين الكبار . ولم يبدأ التحرر الحقيقى فى ميدان الموسيقى إلا بعد أن حدث تحرر مواز له فى ميدان العلاقات الاجتماعية العامة . ومن الظواهر التى لا ينبغى أن تمر بنا دون تعليق نستنبط فيه دلالتها العميقة ، أن آخر الموسيقيين التابعين ، الذين عاشوا معتمدين على وظيفتهم لدى أمير من الأمراء ، كان موتسارت ، الذى مات فى عام ١٧٩١ ، أى فى الوقت الذى كانت الثورة الفرنسية فيه قد بلغت أوج احتدامها . فبعد هذه الثورة ، التى قلبت الأوضاع الاجتماعية رأسا على عقب ، وأكدت مبادئها احترام الشخصية الإنسانية ، وقضت على سلطان الإقطاعيين نهائيا ، لم يظهر موسيقى واحد من التابعين ، بل اتسع المجال لوظيفة جديدة للموسيقى ، ظهرت بأجلى معانيها عند بيتهوفن ، وهى وظيفة التعبير عن المشاعر الإنسانية المستمدة من أعمق التجارب الواقعية للفرد فى مجتمعه . وإذا كان تجديد بيتهوفن يبدو ، لمن يتتبع التاريخ الموسيقى وحده ، طفرة جبارة ليس لها نظير ، فإنه يبدو أمرا طبيعيا إذا ربطنا تاريخ الموسيقى بالتاريخ الاجتماعى العام . ومنذ ذلك الحين تأكدت هذه الوظيفة الجديدة للموسيقى ، وأصبحت هى المحور الذى تدور حوله الأعمال الرائعة فى هذا الفن .

على أننا لا نستطيع أن نقول إن تحرر الفنان قد أصبح تاما ، وأنه يستطيع الآن أن يعبر عن تجاربه الإنسانية تعبيرا خالصا لا يعوقه عائق . ذلك لأن الفنان الموسيقى بعد أن استقل عن تحكم الأمير أو الإقطاعى ، قد بدأ يستعين بالناشرين والمنظمين من أجل كسب عيشه . ولو راجعنا تاريخ حياة الموسيقيين المشهورين ، لوجدناه حافلا بأمثلة استغلال تجار الموسيقى لهم . ولكن هذا الاستغلال قد اتسع نطاقه فى القرن العشرين إلى حد لا نظير له . فقد أدى التوسع فى تطبيق الكشوف العلمية فى مجال الموسيقى ، إلى أن تضاعف عدد المستمعين آلاف المرات ، بل أصبح الاستماع إليها أمرا يكاد يكون فى ميسور الجميع ، عن طريق الإذاعة اللاسلكية والتسجيلات . ولقد كان مثل هذا الأمر كفيلا بأن يؤدى إلى بعث نهضة موسيقية هائلة ، ولكن الذى حدث هو أن مديرى الأعمال والمنظمين وأصحاب الشركات ، قد استغلوا هذا التوسع على نحو أدى إلى أن يضيق به الموسيقيون أنفسهم .

ومن أمثلة ذلك ما يلاحظه موسيقى أمريكى معاصر هو Roger Sessions من أن الفنان قد أصبح خاضعا لمشيئة السوق ، ولما يمليه عليه المتعهد بتنظيم أعماله الفنية ونشرها ، ومن أن المستمع قد أصبح « مستهلكا » ينبغى إرضاؤه بطريقة لا تختلف كثيرا عن الطرق التجارية المعتادة (١) ولا شك أننا لا نستطيع ،

---

(١) انظر لهذا الموسيقى كتاب :

The Musical experience of composer, performer, listener. Princeton 1950. Pp. 91, 92.

فى مثل هذه الظروف ، أن تتحدث عن تحرر موسيقى كامل ، طالما كان الفنان خاضعا لتقلبات السوق ومقتضياته . غير أن ما يقيد حرية الفنان فى مثل هذه المجتمعات هو ذاته ما يقيد حرية كل فرد آخر فيها ، وأعنى به الاستغلال الجشع الذى تتميز به الشركات الكبرى فى معاملاتها . وفى مثل هذه المجتمعات لا يكون من المستغرب أن نجد الفن الموسيقى الصحيح يعانى تأخرا كبيرا .

وإذن ، فلنا أن نقول إن فنا كالموسيقى يقتضى ، إذا شاء أن يصل إلى التحرر الكامل فى أداء وظيفته ، أن يتخلص من تحكم الاستغلال التجارى ، بحيث تتوافر للفنانين حياة مستقرة هادئة ، تضمن للكفاءات الصحيحة منهم أن تظهر وتتفوق بمجهودها الخاص ، دون أن تتدخل العوامل الاستغلالية المصطنعة فى رفع شأن البعض وخفض البعض الآخر لاعتبارات قد لا يكون لها فى كثير من الأحيان صلة بالفن ذاته . ومع ذلك ، ففى وسعنا أن نقول إن الموسيقى ، على الرغم من هذه القيود التى لا زالت تكبلها فى كثير من المجتمعات ، قد أصبحت فنا إنسانيا شاملا ، وتجاوزت وظيفتها نطاق التعبير عن مقتضيات فئات قليلة من الناس ، فأصبحت تتحدث بلسان الإنسان بوجه عام ، وترتبط بمشاكله الحقيقية أوثق الارتباط .

***

فإذا انتقلنا إلى الحديث عن التطور فى أسلوب الموسيقى ،



شوئن برگ

أو فى طرق أدائها ، لوجدنا أن هـذا التطور قد سار دائما نحو تحقيق الغاية العامة التى تحدثنا عنها من قبل . فكل الكشوف التى استحدثها الموسيقيون منذ عهد باخ حتى عصرنا القريب ، كانت ترمى إلى زيادة القدرة التعبيرية للموسيقى ، وإلى توسيع نطاق لغتها حتى تفى بمقتضيات هذا الفن الإنسانى الرفيع .

ولقد ظل التطور فى هـذا الطريق يسير متصلا ، فيأتى كل فنان بتحديدات رائعة سرعان ما تندمج فى التراث الموسيقى القديم ، لتكون معه مركبا أعمق وأغزر مما عرف من قبل . وأدى تدرج هذا التطور إلى تمكين الناس من فهم كل تجديد ذى قيمة ، واستيعابه سريعا ، ثم ضمه إلى تلك الذخيرة الضخمة من الكشوف والتجديدات ، التى حفـل بها تاريخ الموسيقى الحديثة . وكان التجاوب يسود دائما بين جماهير المستمعين وبين الفنانين ــ هذا إذا استثنينا حالات قليلة من عـدم الاعتراف ، سرعان ما كان يعقبها تقدير كامل للفنان إذا كانت مؤلفاته تستحق ذلك .

غير أن تاريخ الموسيقى فوجىء ، فى أواخر القرن التاسع عشر ، والربع الأول من القرن العشرين ، بحركة موسيقية تكاد ترمى إلى اقتلاع الماضى من جذوره ، وإلى استحداث تجديدات ، أو على الأصح انقلابات ، فى الأسلوب الموسيقى ، تكاد تنكر التطورات الماضية ، أو تترفع عن الاندماج فيها . وللمرة الأولى فى تاريخ الموسيقى ، يحدث تجديد يعترف مبتكروه ذاتهم بأنه

لا يهضم ولا يفهم إلا بعد عناء طويل ، ويؤكدون — رغم ذلك — أن عدم فهم الناس له لا ينقص من قدره شيئا ، بل يصرون على أن هذا الاتجاه هو وحده الذى ينبغى أن تسير فيه الموسيقى إذا شاءت أن تخرج عن دائرة التكرار الرتيب .

وهكذا ظهرت « ابتكارات » عديدة فى كل ميادين الموسيقى : فعند شونبرج Schönberg يقضى تماما على السلم الغربى بفرعيه : الكبير والصغير ، وتزول أهمية الأبعاد بين الأصوات ، ويصبح لكل نصف صوت من الاثنى عشر نصفا التى يتكون منها ذلك السلم ، نفس الأهمية التى للآخر . وتبع ذلك تغيير أساسى فى توافق الأصوات ، فلم تعد القاعدة فيه إحداث توافق بين أصوات تنتمى إلى سلم واحد يتمشى مع الاتجاه الذى يسير فيه اللحن فى موضع التوافق ، وإنما أصبح التوافق بين أصوات منفردة ، أو مجموعات من الأصوات ، ينتمى كل منها إلى سلم مختلف . وحدثت تغيرات موازية فى « صورة » الموسيقى أو قالبها على يد ستراڤنسكى Stravinsky ، فلم يعد الفنان يبالى بالصور التقليدية بل أصبح انطلاق اللحن «حرا» لا يعوقه شيء . ومنذ ذلك الحين أخذت التجديدات تتوالى ، وتبارى الموسيقيون فى كشف قواعد غير مألوفة ، أو فى الخروج عن القواعد المألوفة ، بل أتى على الموسيقى وقت ظن فيه أن القوالب القديمة قد اندثرت تماما ، وأن الاتجاه الثائر الجديد قد استقر نهائيا . غير أن مثل



سترافنسكي

هذه الحمى التجديدية التى بلغت أوجها فى الربع الأول من القرن العشرين ، أخذت بعــد ذلك تفتر رويدا رويدا ، وبدأ الفنانون ينظرون بعين نقدية إلى الكشوف الثائرة السـابقة ، يستبعدون منها الكثير ، ويستبقون منها ما يؤمنون حقا أنه يضفى على الفن الموسيقى لونا جديدا ، يتلاءم مع الألوان الزاخرة التى أضفاها عليه السابقون . ونستطيع أن نقول إن الأسماء التى تتألق اليوم فى عالم الموسيقى ، هى فى معظمها أسماء فنانين استطاعوا ، على نحو ما ، أن يستفيدوا من الكشوف الانقلابية استفادة مستنيرة ، وألا يندفعوا فى تيار التجديد إلى الحد الذى يجعل من موسيقاهم سلسلة متصلة من الأصوات الغريبة التى لا تستسيغها الآذان — ومن هذه الاسماء ، سيبليوس ورتشارد شتراوس ورخمانينوف وخاتشاتوريان وشوستاكوفتش وپروكوفييف .

فما هى الأسـباب التى دعت إلى نبذ الثورة الانقلابيـة فى الموسيقى ، والعودة إلى التجديد التدريجى المتزن ؟ الذى لا شك فيــه أن فهم الوظيفة الحقيقية للفن الموسيقى هو الذى أرشــد الموسيقيين إلى المنهج السليم الذى ينبغى أن يتبعوه فى أسلوبهم. فالموسيقى ، بعد أن أصبحت فنا يخاطب الانسانية كلها ، ويعبر عن معان ترتبط بحيـاة الناس الفعلية فى هــذا العالم ، كان من المســتحيل أن ترجع ثانية إلى الوراء ، فتتحدث بلغة غامضــة لا يفهمها إلا الأقلية النادرة ، بل لا تفهمها هــذه الأقلية ذاتها .

أجل ، فتلك الدعوى القـائلة إن الآذان لا تستسيغ الموسيقى الجديدة لأنها لم تألفها ، وأنها إذا اعتادتها فسوف تحسن فهمها وتذوقها ، وتهتدى فيها إلى مالم تدركه من عناصر الجمال ـ تلك الدعوى باطلة ؛ إذ أن الآذان مهما ألفت سماع الموسيقى المبنية على النظـم الثورية الخالصـة ، فلن تجد فيها « جمالا » بالمعنى المألوف . إن التحليل العقلى يكشف فى هذه الموسـيقى تجارب صوتية جديدة لم تعرف من قبل ، ولكن عنصر التمتع الجمالى مفقود فيهـا ، بل إن بعض المقطوعات التى تتطـرف فى تطبيق المذاهب الحديثة لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات الخشنة التى لا يمكن أن يخفف التعود من تنافرها . وادعاء أشـخاص معينين أنهم يجـدون لذة فنية فى الاستماع إلى هـذه الموسيقى هو من قبيل « الحذلقة » فحسب . وأقصى ما يجده المرء فيها ، هو نوع من المتعة العقلية ، الناشـئة عن الإحساس بارتياد آفاق مجهولة فى العالم الصوتى (١) .

وإذا استثنينا القلة المتعمقة فى دراستها ، التى تهتم بتحليل مثل هذه الكشوف علميا ، فسوف نجد أن الكثرة الغالبـة من الجمهور ، الذى تتوجه الموسيقى عادة إليه ، لا شأن لها بهـذه التجارب الصـوتية فى قليل أو كثير . وفى هذا ـ بالإضافة إلى

---

(١) انظر مقال « الأساس العقلى للموسيقى الحديثة » للمؤلف. مجلة علم النفس فبراير ١٩٥٢



سيبليوس

ما لاحظناه من غياب عنصر التمتع الجمالى عند الاستماع إلى هذه الموسيقى — تجد التعليل الكافى للإخفاق الذى صادفته تلك المحاولات التجديدية المتطرفة . ذلك لأن الموسيقى قد سارت فى الطريق الذى تخاطب فيه الناس بمعان يفهمونها ويجدون فيها صدى لإحساساتهم فى حياتهم الواقعية . وهى قد أخذت على عاتقها أن تعين الإنسان فى سعيه الدائم إلى التقدم ، ولا بد لها — تبعا لذلك — أن تشق طريقها إلى أذهان الناس جميعا . فإن ظهر نظام موسيقى لا يصل إلا إلى فئة متخصصة قليلة ، كان هذا النظام محكوما عليه بالإخفاق منذ البداية . فمنذ اللحظة التى أصبحت فيها الموسيقى فنا إنسانيا ، أصبح من الواجب أن يتمشى أسلوبها مع صفتها هذه وفى الحق أن هذا هو الطابع الذى تتميز به أروع المؤلفات الموسيقية فى عصرنا هذا — أعنى تلك المؤلفات التى عاشت وذاعت ، لا تلك التى بهرت الناس وأدهشتهم لحظة ، ثم غابت فى ظلمات النسيان !

التعبير في الموسيقى الشرقية

مشكلة الموسيقى الشرقية ...

ليس لدينا فى الشرق فن موسيقى بالمعنى الصحيح .

هـذا هو الحكم الذى يرمى هـذا القسم من الكتاب إلى إثباته . وهو بلا شك حكم قاس ، قد يرى فيه الكثيرون تجنيا على الفن الموسيقى فى بلادنا الشرقية . غير أننى لن أذهب فى إيضاح رأيى مذهب أولئك الذين يكتفون بالعبارات الحماسية ، ويهيبون بالعوامل الذوقية وحدها من أجل إثبات صواب آرائهم ، فهؤلاء — رغم أن حدسهم كثيرا ما يكون صادقا ، وحماستهم أمينـة مخلصـة — يمكن الرد عليهم برأى مضاد يمثـل وجهة النظـر العكسية ، وعنـدئذ يظل الخـلاف سـجالا بين الرأيين ، دون الوصول إلى حل حاسم له ، طالما أن العوامل الذوقية هى وحدها التى تحكم فى هـذا الخلاف . لذا آثرت أن أقدم لرأيى هـذا أسـبابا وحججا عقلية خالصـة ، تقف بجانب العنصر الذوقى وتؤيده ، ورأيت أن ألجأ إلى طريقة التحليـل المنطقى الهادئ ، حتى تظل مناقشة هذا الموضوع الهام منحصرة فى المجال العلمى وحده .

وأود ، قبل أن أنتقل إلى المناقشة التفصيلية ، أن أشـير إلى

مسألة هامة ، هي مسألة العلاقة بين الموسيقى الشرقية والغربية . ففي خلال التحليل التالي ، يجـد القارىء كثيرا من المقارنات بين الموسـيقى في الشرق وفي الغرب ، أو ـ كما أفضل أن أسميهما ـ بين موسيقانا المحلية وبين الموسيقى العالمية . وقد يرى البعض أن هذه المقارنة غير مشروعة ، ما دامت تقوم بين نظامين متباينين لكل منهما طبيعته ومقوماته و « بيئته » الخاصة . وأسارع منذ البداية فأنبه إلى أن هذا الرأي ـ في نظرنا ـ أبعد ما يكون عن الصواب . فالفارق بين الموسيقى الشرقيـة والغربية ليس فارقا في النوع ، وإنما فارق في الدرجة فحسب . أعني أن المقارنة بين نظامي الموسـيقى ممكنة بوصفها مقارنة بين نظام قطع شـوطا بعيدا في طريق التقدم ، ونظام آخر لا يزال يسير في أولى مراحل الطريق . وكل ما يبدو من هوة شاسـعة بينهما ، إنما يرجع إلى عمق تجربة الغربيين في هذا المضمار ، واكتسابهم خبرات تحتاج إلى جهود هائلة ووقت طويل لتحصيلها . أما اقحام موضـوع « القوميـة » في هذا المجال ، فهو دعوى باطلة ، سوف نفندها خلال بحثنا في هذا القسم .

ولنبدأ بتناول الموضوع من أعم نواحيه . فمما لا شك فيـه أن من علائم تقـدم أي فن ، أن يستطيع الوقوف على قدميـه بجهوده الخاص ، وألا يكون في حاجة إلى فن آخر يكمل التعبير عن معانيه . وفي هذا رأينا الموسيقى الغربية قد استقلت عن الشعر

والغناء منذ زمن بعيد ، وتمكنت ، بعد تطور طويل ، من أن تؤدى رسالتها التعبيرية كاملة ، دون حاجة إلى معونة أى فن آخر ، وأصبح الشعر أو الرقص لا يضاف إلى الموسيقى من أجل ملء فراغ فيها ، بل من أجل إيجاد جديد من الفن الموسيقى الشعرى ، أو الموسيقى الراقص فحسب .

فما هى الخطوات التى خطتها الموسيقى الشرقية فى طريق الاستقلال ؟ من الواضح أن هذه الموسيقى تقف عاجزة تماما عن التعبير عن أى معنى أو أية عاطفة . فالموسيقى الشرقية لا تملك بذاتها أية قدرة تعبيرية ، وإنما تكاد تجربتنا الموسيقية كلها تنحصر فى الأغانى وحدها . فإذا بحثت عن موسيقى خالصة ، فلن تجد إلا محاولات بدائية قصيرة خفيفة ، لا تعبر عن شىء ، وليس لها شأن يذكر بجانب الأغانى ، ولا تؤثر على الجمهور أدنى تأثير ، رغم سهولة فهمه لها ، إذ أنها بدون كلمات الأغنية عاجزة تماما . بل لقد كنا ، حتى الأمس القريب ، نطلق على الموسيقى الخالصة اسما ذا دلالة عميقة ، هو اسم « الموسيقى الصامتة » ! كأن الموسيقى بطبيعتها يجب أن تكون كلامية لتكون «ناطقة» ، وكأن الموسيقى وحدها فن أخرس ، وأصواتها المتعددة بأسرها «صامتة» إن لم تصاحبها كلمات الأغنية !! ولا جدال فى أن اعتماد الموسيقى على الأغنية وحدها هو أوضح مظاهر تأخرها ، إذ أن الأغنية بطبيعتها محدودة المجال تكفى الكلمات فيها — فى كثير من

الأحيان ــ للتأثير على السامعين . مهما كانت سذاجة الموسيقى التى صيغت فيها . والحق أن لدينا من الأغنيات ما لا يشيع إلا بفضل إعجاب السامعين بألفاظها ، أو تقديسهم لمعانيها ، فى الوقت الذى تصل فيه أنغامها إلى أقصى درجات السذاجة والإملال !

فحين نتحدث إذن عن فن الموسيقى الشرقية ، ينبغى أن نذكر دائما أن هذا الفن لم يصل بعد إلى درجة الاكتفاء الذاتى ، وأنه لا زال فنا للأغانى ، كما كان الحال فى الموسيقى الغربية منذ ما يقرب من أربعمائة عام ! فنحن نستعين بالألفاظ دائما فى تذوق الموسيقى ، وفى إضفاء معنى عليها ، ما دامت موسيقانا الخالصة ، إن وجدت ، خالية من كل معنى . بل إن وحدة الهدف بين الموسيقى والكلمات فى الأغنية الواحدة تكاد تكون مفقودة ، إذ أن تلحين الأغنية يصلح لأية أغنية إذا اتفقت معها فى الوزن الشعرى ، ومن الممكن أن تحل موسيقى أغنية حزينة محل موسيقى أغنية مرحة ، دون الشعور بأى تنافر بين الكلمات والألحان .

وليس هنا مجال الحكم على العنصر الكلامى فى الأغنية الشرقية ، ما دام هدفنا هو بحث الموسيقى ذاتها . وحسبنا أن نشير هنا إلى ما يمكن أن يلاحظه أى ذهن مدقق على معانى هذه الأغنيات من رومانتيكية ساذجة ، واهتمام مفرط بمشكلة الحب

يعبر عن التعقيدات الجنسية التى تعانيها أجيالنا الحالية فى الشرق أوضح تعبير ، بل يزيد هـذه التعقيدات بالتنبيه إليها والإلحاح عليها — كل هـذا فى قالب يغلب عليه الحزن واليأس ، ويعكس ما ظلت شعوبنا الشرقية تعانيه طويلا من حرمان ، وما خدعت به من تزييف لأهداف الحياة ، حتى أصبح محترفو الموسيقى عندنا يتبارون فى التأوه والتباكى ، وتقاس مكانة كل منهم تبعا لمقدار ما يستطيع استدراره من دموع !

فعالمنا الموسيقى إذن ينحصر فى نطاق ضيق للغاية ، هو نطاق الأغنية ، وحتى فى هذا النطاق الضيق لا تؤدى الموسيقى وظيفتها الصحيحة على الإطلاق . ولنقف الآن عند هذه الملاحظة العامة ، لنبحث فى عيوب التلحين فى الموسـيقى الشرقية ، مفهومة بالمعنى الذى أوضحناه هنا . وسوف نسترشد فى هذا التحليل بالتقسيم الذى ذكرناه من قبـل لعناصر اللغة الموسـيقية ، وهى اللحن ، والإيقاع ، والتوافق الصوتى ، والصورة أو القالب .

اللحن فى الموسيقى الشرقية يتميز بطابع فريد ينبغى أن نحاول استخلاصه واضحا ، حتى يتسنى لنا إدراك نواحى النقص فيـه إذا قورن باللحن فى الموسيقى الغربية . ولنبدأ أولا بالكلام عن السلم فى الموسيقى الشرقية . فكثير من المتحمسين لهذه الموسيقى ، أو على الأصـح من المشتغلين بها — نظريا أو عمليا — يرون أن للموسـيقى الشرقية ميزة تفخر بها على الموسيقى الغربية ، هى

تعدد السلالم ، بينما تقتصر الموسيقى الغربية على سلمين رئيسيين: الكبير والصغير . وفى رأينا أن هـذه المسألة ذاتها لا ينبغى أن تكون موضوع فخر على الإطلاق . ذلك لأن السلم الموسيقى لا يعـدو أن يكون « الحروف » التى تصـاغ بها كلمات اللغة الموسيقية وجملها . وتعدد هذه الحروف ، أو إجادة كتابتها بخط جميـل ، لا يعنى أن القطعة التى صيغت بها هى قطعة رائعـة بالضرورة ! فالعبرة دائما بالموسـيقى التى تؤلف ، لا بكثـرة السلالم المستخدمة فى تأليفها . وبعبارة أخرى ، فالحكم على أى نظام موسيقى بأن له ميزة بفضل السـلالم التى يصاغ بها ، هو حكم باطل من أساسه لأن السـلالم ما هى إلا الحروف الأبجدية للحن ، وأساس الحكم ينبغى دائما أن يكون هو اللحن ذاته . وما أشبه ذلك بالقول إن اللغة الصينية لا بد أن تنتج آدابا تفوق آداب كل اللغات الأخرى لأن فيهـا آلاف الحروف الهجائيـة ! فالمبدأ العام الذى ينبغى أن نسترشد به فى هذه المشكلة هو أن الحروف ذاتها لا تعنى شيئا ، وإنما العبرة دائما بالفكرة النهائية التى تستخدم هذه الحروف أدوات لنقلها .

أما إذا انتقلنا إلى مناقشـة تفاصيل هذه الدعوى ، فنحـن واجدون أن تعدد السـلالم قد يكون فى بعض الأحيان نقصـا ينبغى تلافيه . والحق أننا لو تأملنا صوت عربة قديمة صـدئة ، لوجدناه يتضمن آلاف السـلالم ، ولكنه لا ينطوى بالطبع على

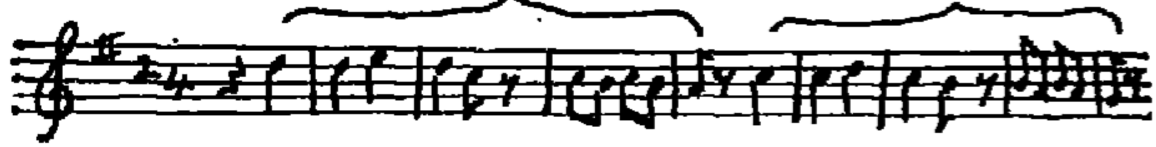
أى جمال ! ومهمة الموسيقى هى تنظيم هذه الأصـــوات العديدة فى مجموعات قليـــلة متناسقة ، تضمن إخراج ألحان ذات قيمـــة فنية . ونستطيع أن نقول إن التطور الموسيقى الطويل فى الغرب قد أدى إلى ضغط هذه الســلالم المتعددة فى النوعين الرئيسيين المعروفين ـــ وما أشبه هذه العملية بعملية ضغط الحروف الهجائية فى مجموعة قليـــلة العدد ، يمكن أن تســتخدم أدوات لنقل كل كلمات اللغة ومعانيها . والتعدد فى ذاته لا يكون مرغوبا فيه إلا إذا قصرت الأدوات الموجودة عن التعبير . ولكن أين التقصير وقد عبر هذان السلمان الغربيان عن روائع عالمية لم يفقدها الزمن تأثيرها حتى اليوم ؟

ولقـــد أتى على الموسيقى الغربية حين من الدهر وقع فيـــه فنانوها فى خطأ الاعتقاد بأن تعدد السلالم الموسيقية أمر مرغوب فى ذاته ، فاستحدثوا نظما لحنية تخرج عن السلالم المألوفة ، بل لا يمكن إدراجها تحت أى ســـلم ، كما هو الحال فى موســـيقى شـــونبرج ، غير أن هذه الثورة الفنية سرعان ما اتضـــح تطرفها فيما بعد ، وأخذ الفنانون يعودون بالتدريج إلى النظم القديمة ، وإن اســتفادوا من النظم الجـديدة فى إضفاء مزيد من التنوع والثراء على موسيقاهم . وأدرك الموسيقيون بعد أن انتهت هذه التجـربة العنيفة ، أن القوالب الصـــوتية الموجودة تنطوى على إمكانيات لا تستنفد ، إذا ما اقترنت بالتجديد المستنير فى الصورة

والإيقاع والتوافق الصوتي ـ وهذا هو الرأى السائد بين كبار الموسيقيين فى جيلنا الحالي ! فتعدد سلالم الموسيقى الشرقية ليس إذن بالأمر الذى ينبغي التفاخر به ، وإنما العبرة بالإفادة من السلالم الموجودة ، مهما كانت قلتها .

ولننتقل إذن إلى الكلام عن مدى الإفادة التى أفادها الموسيقيون الشرقيون من هذا التعدد فى السلالم . هل أصبح اللحن Melody فى الموسيقى الشرقية زاخرا بالمعانى ، حافلا بالتعبيرات ؟ إن أنصار الموسيقى الشرقية ، إذا ووجهوا بالانتقاد القائل إن موسيقاهم لا تعرف التوافق الصوتى Harmony ، ردوا بأنها فى أساسها لحنية Melodic ، وبأن فيها ثروة من الألحان تفتقر إليها الموسيقى الغربية . فلنختبر إذن هذا الزعم ، ولنحلل القيمة الحقيقية للحن فى الموسيقى الشرقية .

فى رأينا أن هذا التعدد الذى تتميز به ألحان الموسيقى الشرقية ، يفقد قيمته لعاملين ، سوف أطلق عليهما اسم عاملى التلاصق ، والتماثل . ولكى أضرب لهذين العاملين مثلا ، دونت أول فقرة موسيقية استمعت إليها وقت كتابة هذه السطور ، وليس من المهم معرفة اسم مؤلفها أو اسمها ، طالما أن من الممكن إدراك طابعها الشرقى للوهلة الأولى :



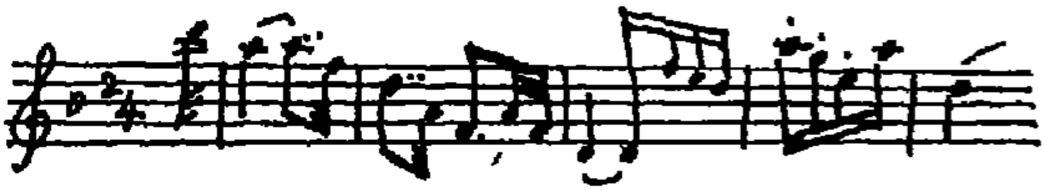
١ ــ أما عامل التلاصق ، فيتلخص فى أن كل صوت فى اللحن هو الصوت التالى ، ارتفاعا أو انخفاضا ، للصوت السابق عليه . أى أن الألحان الشرقية عبارة عن سلسلة متصلة من الأصوات ، تعلو وتنخفض محتفظة بتلاصقها . ولا أستطيع أن أقول إن هذه قاعدة شاملة لا يتخلف عنها لحن واحد ، ولكنى أستطيع أن أحكم ــ مطمئنا ــ بأن الغالبية العظمى للألحان الشرقية تسير على هذه القاعدة . كما أن الألحان الشرقية العتيقة ، كالبشارف ، تتمثل فيها هذه القاعدة على نحو مطلق لا استثناء فيه . فأين وجه النقص فى هذا ؟ لا شك فى أن اللحن الذى يسير فى أصوات متلاصقة أبسط فى تركيبه كثيرا من ذلك الذى تتباعد أصواته . وليست البساطة فى ذاتها عيبا ، ولكنها فى هذه الحالة تؤدى إلى فقدان الشعور بالجدة فى الألحان المستحدثة ، وإلى صبغ كل الألحان بصبغة التشابه والتجانس ، وإلى انعدام عنصر التنوع فيها . وليس من العسير إطلاقا أن يظل محترف الموسيقى يسير على سلالم موسيقية علوا وهبوطا فى خطوات متدرجة متلاصقة ، مع تنوع يسير فى زمن كل صوت ، وإنما العسير حقا أن يؤلف لحنا قوامه تلك القفزات الصوتية الجريئة التى يتكون منها اللحن فى الموسيقى الغربية . فهنا حقا تظهر المقدرة ، ويبدو كل لحن جديدا بحق ، مختلفا كل اختلاف عما عداه . ولنتأمل أمثلة مقتبسة من موسيقى غربى واحد ، تكشف عن الفرق الهائل بين تركيب اللحن فى

الموسيقى الغربية والشرقية ، وليكن هذا الموسيقى هو بيتهوفن .

المثل الأول فى مطلع الحركة الأولى لسيمفونيته الثالثة (إيرويكا) ، وهو فى الوقت نفسه موضوعها الرئيسى .
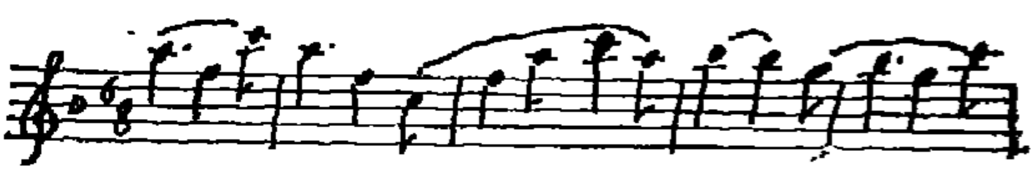


والمثل الثانى هو الموضوع الرئيسى للحركة الأخيرة فى سيمفونيته السادسة (پاستورال) .





والمثل الثالث هو مطلع الحركة الأولى للسيمفونية التاسعة ، وهو أيضا موضوعها الرئيسى .



فى هذه الأمثلة ـ وهى كلها ألحان رئيسية فى موسيقى بيتهوفن ، تبنى عليها حركات موسيقية كاملة فى سيمفونياته ـ نستطيع أن نلمس مدى حرية الحركة ، وجرأتها ، فى اللحن الغربى ، فالمؤلف لا يستعين بالتلاصق الصوتى الهين على

الإطلاق ، وإنما يجهد ذهنه فى إبداع لحن تتباعد أصواته ، وتتكشف أصالته للوهلة الأولى .

وأستطيع أن أقول إن صفة التلاصق فى أصوات اللحن الشرقى هى التى أدت إلى فقدانه عنصرا هاما من عناصر اللغة الموسيقية ، وهو التوافق الصوتى . ذلك لأن الألحان التى تتحرك أصواتها حركة حرة ، بحيث تفصل بعضها عن البعض أكثر من درجة صوتية واحدة ، تؤدى إلى كشف علاقات رئيسية بين أصوات معينة فى السلم الموسيقى الواحد . ولو تأملنا الأمثلة السابقة لوجدنا لحنين منها مبنيان مباشرة على تركيب توافقى : فالمثال الأول ، فى مطلع السيمفونية الثالثة ، قوامه الأصوات الثلاثة للعمود التوافقى المبنى على سلم « مى بيمول » ، وهى : مى ، صول ، سى . كذلك المثال الثانى ، وهو الموضوع الرئيسى فى الحركة الأخيرة للسيمفونية السادسة ، يبنى على الأصوات المتوافقة فى سلم القطعة ، أى سلم فا ، وهى : فا ــ لا ــ دو ــ وهى الأصوات التى تتمثل بوضوح داخل الحواجز الثلاثة الأولى فى هذا المثال . ومثل هذه الأصوات لو عزفت سويا فى كل حالة ، لكونت التوافق الثلاثى الأساسى للسلم الذى وضعت به القطعة ، والذى هو أساس علم التوافق الصوتى بوجه عام . وأعتقد أن هذه الأمثلة كفيلة بدعم الفرض الذى قدمته ها هنا ، وهو أن سير اللحن الشرقى فى أصوات متلاصقة ، قد أدى إلى إغفال وجود

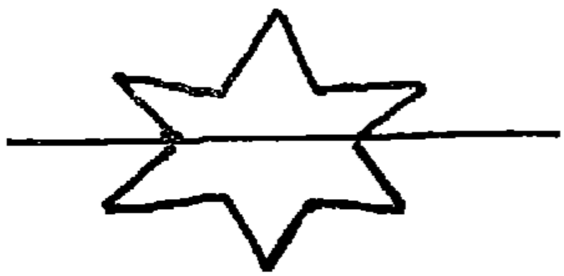
علاقات أساسية بين قرار السلم وبين أصوات معينة فى داخله ، كالصوت الثالث والخامس مثلا ، وهى العلاقات التى تكون أساس التوافق الصوتى عامة ، والتى لا تكتشف إلا فى لحن يتجاوز نطاق التلاصق . وقد يرى البعض أن العلاقة بين اللحن والتوافق عكسية ، أى إن إدراك وجود التوافق بين أصوات معينة هو الذى يؤدى باللحن أحيانا إلى أن يسير متبعا الأصوات التوافقية . ونحن نسلم ولا شك بأن هذا هو ما حدث فى الفترة التى اكتشفت فيها قواعد التوافق الصوتى ، غير أن من المسلم به أيضا أن اللحن هو الأسبق ، وأن هناك علاقات معينة بين الأصوات المتتابعة فى اللحن هى التى توحى بفكرة وجود توافق بينها إذا ما عزفت فى وقت واحد . وعلى أية حال فالعلاقة وثيقة بين المسار الخاص للحن ، وبين قواعد التوافق الصوتى ، وهذه العلاقة مفقودة تماما فى الموسيقى الشرقية نظرا لتلاصق أصوات الألحان فيها ، وبالتالى أصبح عنصر التوافق الصوتى بدوره مفقودا فى هذه الموسيقى .

٢ ــ وأما عامل التماثل ، فلسنا فى حاجة إلى إطالة الكلام فيه ، إذ أنه واضح لا يحتاج إلى شرح مفصل ، فمن المعروف أن الفن السليم يستدعى من الابتكار المتصل ما يجعل عملية تذوقه متعة لا تنقطع ، ومن هنا كان مبدأ التماثل ، إذا تكرر وأصبح جزءا أساسيا من العمل الفنى ، غير مستحب من الوجهة الجمالية .

ونستطيع أن نضرب مثلا لمبدأ التماثل فيما يلى : فإذا طلب إليك أن تكمل بالرسم شكلا كهذا :



فأيسر السبل عندئذ هى رسم شكل مماثل له على الجانب الآخر ، فيصبح الشكل النهائى :



ولكن مثل هذه التكملة التماثلية ، إذا أصبحت مبدأ عاما فى الرسم ، تنقص من قدره ولا شك ، إذ أنها تحتاج إلى مجهود ابتكارى أقل من ذلك الذى يحتاج إليه تصميم الشكل كاملا — ومن هنا كانت ضآلة قيمة الرسوم الزخرفية التماثلية من وجهة النظر الفنية ، ومن هنا أيضا كنا نرى المدارس العميقة المعاصرة فى الرسم لا تعترف بمبدأ التماثل حتى حين تكون الطبيعة تماثلية ، كما هو الحال فى وجه الإنسان أو جسمه .

فإذا طبقنا هذه الملاحظة على الموسيقى ، وجدنا أن كثيرا من الألحان الشرقية تعتمد على عامل التماثل إلى حد بعيد . ولو تأملنا

المثال السابق للحن الشرقى ، وقارنا بين الجزء (ا) والجزء (ب) ، لوجدنا (بم) مماثلا تماما لـ (ا) ، وكل ما فى الأمر أنه ينزل عنه درجة فى السلم — تماما كما فى الشكل السابق فى الرسم : الذى يماثل كل نصف فيه النصف الآخر ، والفارق الوحيد أن أحدهما أعلى والآخر أسفل — واللحن الشرقى ، باعتماده الدائم على عامل التماثل هذا ، يلجأ إلى وسيلة سهلة ، ولكنها فى الوقت نفسه ذات قيمة فنية ضئيلة . ولنلاحظ ، فى الموسيقى الغربية ، أن عامل التماثل هـذا لا يظهر إلا فى مختلف أنواع الموسيقى الراقصة الخفيفة ، وهى أنواع لا يعتد بها كثيرا ، وليست هى مصدر تفوق الموسيقى الغربية .

والخلاصة إذن ، أننا إذا اختبرنا الموسيقى الشرقية فى ضوء العنصر الأول من عناصر اللغة الموسيقية ، وهو اللحن ، وجـدنا أنها ، على الرغم من كونها لحنية فى أساسها ، فإنها تلجأ فى ألحانها إلى أساليب تفقد العمل الفنى جدته وطرافته المستمرة ، وتضفى عليه طابعا يبعث فى الأذن الخبيرة قدرا غير قليل من الملل . وليس رأينا هذا حكما ذوقيا صرفا ، بل إننا دعمناه بتحليل موضوعى صرف لطبيعة اللحن فى هذه الموسيقى ، تكشفت من خلاله عيوبه الأساسية .

***

والعنصر الثانى من عناصر اللغــة الموسيقية هو الإيقــاع . وأعترف للقارىء بأن التفكير فى هذا العنصر قد اســتغرق منى وقتــا أطول مما كنت أتوقع . ذلك لأننى كنت أحس إحســاسا واضحا بوجود فارق كبير بين الإيقاع فى الموسيقى الشرقية وبينه فى الموسيقى الغربية الراقية (لا الموسيقى الراقصة الخفيفة) . ولكنى حين حاولت أن أصــل إلى تعبير واع عن هــذا الفارق ، وجدت صعوبة كبرى .

فقد بدا لى فى أول الأمر أن بطء الإيقاع الشرقى ، وسرعــة الإيقاع الغربى وتوثبه ، هو الفارق بين الاثنين . وبالفعل لاحظت أنه يندر أن يجد المرء فى الموســيقى الشرقية إيقاعا سريعا ، ومن هنا كان شــعور المرء بنوع من الخمول كلما استمع إليها ، ومن هنا أيضا كان إخفاقها فى خلق نوع من الرقص الحى الذى يحرك الجسم الإنسانى كله حركة نشــيطة متصلة . غير أنى رغم ذلك لاحظت أولا أن هذه القاعدة ليست عامة ، رغم أنها تصدق على أغلب ما ألف فى الموســيقى الشرقية ، ولاحظت ثانيــا أن بعض المؤلفات الغربية تتميز بإيقاع بطىء : ففى وسط الحركة الأخيرة من سيمفونية بيتهوفن الثالثــة ، يكرر الفنان الموضوع الرئيسى للحــركة ، ولكن بإيقاع أبطأ كثيرا ـ ومع ذلك لم يفقــد ذلك الموضوع شيئا من روعته بعد أن ازداد بطء إيقاعه . وإذن فبطء الإيقاع صفة تتميز بها الموسيقى الشرقية بالفعل عن الموســيقى

الغربية الرفيعة ، ولكنها ليست هى العامل الحاسم فى التفرقة بين الاثنين .

وبعد تفكير طويل ، انتهيت إلى أن فى الإيقاع الشرقى صفة أخرى أعتقد أنها هى التى تميزه بحق عن الإيقاع الغربى . فالأول ظاهر صريح ، أما الثانى ، فهو ضمنى باطن . ولنشرح المقصود بهاتين الصفتين بالتفصيل . فالإيقاع الشرقى ظاهر ، بمعنى أن له كيانا مستقلا يسير مع اللحن ذاته ، ولكنه لا يندمج فيه . ففى الموسيقى الشرقية تؤدى الآلات الإيقاعية ، كالرق مثلا ، دورا ظاهرا ، تستطيع أن تميزه بكل وضوح ، وصحيح أن ضرباته تمشى مع اللحن وتنظمه ، غير أنها مستقلة عنه بمعنى معين ، ما دامت تكون تيارا تميزه الأذن بوضوح من بداية اللحن إلى نهايته . أما الإيقاع الغربى ـ وأكرر هنا أن المقصود هو الموسيقى العربية الرفيعة ـ فهو « مندمج » فى تيار اللحن والتوافق إلى حد بعيد : أعنى أن اللحن والتوافق هما اللذان يكشفان عن الإيقاع خلال مسارهما ، دون أن يحتاج مؤلف الموسيقى إلى أن ينبه إليه تنبيها خاصا . ولهذا كان الإيقاع الغربى لا يحتاج إلى ضربات خاصة إلا فى أحيان قليلة للغاية ، ومعظم ضربات الإيقاع تكون خافتة إلى حد أن الأذن لا تستطيع تمييزها بسهولة ، إذ تترك مهمة الكشف عن الوزن الإيقاعى للحن ذاته فى مساراته وانعطافاته .

ولكن إذا كان الإيقاع الشرقى ظاهرا ، والغربى ضمنيا أو باطنا ، فلماذا نعد صفة الظهور فى الأول مظهرا من مظاهر النقص ؟ ذلك لأننا لو تتبعنا تطور الموسيقى ذاته ، لوجدناه يسير بالتدريج نحو « إدماج » الإيقاع لا إظهاره . فالإيقاع هو أوضح العناصر وأظهرها فى الموسيقى البدائية ، بل إن من هذه الموسيقى ما هو إيقاعى صرف ، ولا زالت آثار هذه الصفة واضحة فى ريفنا المصرى ، حيث تتبلور التجارب الموسيقية لكثير من الناس فى ضربات « الطبلة » وحدها . وإذا ظهر لحن فى مثل هذه الموسيقى ، فإن الإيقاع لا يتخلى له عن مكانه ، بل يظل ظاهرا واضحا ، يصاحب كل حركات اللحن ويؤكدها بطريقته الخاصة . والملاحظة العميقة لتطور الموسيقى تكشف لنا عن اتجاه تدريجى إلى « إدماج » عنصر الإيقاع فى بقية عناصر الموسيقى بحيث يكتشف إيقاع اللحن ــ فى أرقى مراحل التطور الموسيقى ــ من خلال مسار اللحن والتوافق ، ولا يحتاج إلى تنبيه خاص إليه . وليس معنى ذلك أن الإيقاع يفقد فى هذه الحالة الأخيرة شيئا من تأثيره ، ويغدو عنصرا مهملا من عناصر اللغة الموسيقية . بل إن الأمر على العكس من ذلك . ففى موسيقى برامز ــ وهو فى رأيى أستاذ الإيقاع الأكبر ــ يندمج الإيقاع فى اللحن اندماجا وثيقا ، ومع ذلك يبلغ أقصى درجات الفاعلية والتأثير : وفى موسيقى بيتهوفن ، يكفى اللحن وحده ، دون حاجة إلى تنبيه

خاص من آلات الإيقاع ، لإحداث حركة إيقاعية تبلغ حدا هائلا من النشاط والتوثب ، كما هو الحال فى طريقة الربط Syncopation (ونستطيع أن نترجمها من حيث معناها بقولنا : طريقة الضربات المؤجلة) ، وهى الطريقة التى كان لبيتهوفن فضل التوسع فى إدخالها فى مؤلفاته الموسيقية .

وإذن فالتطور الموسيقى ذاته يثبت أن الإيقاع المندمج يمثل مرحلة أرقى فى التأثير الفنى من الإيقاع الظاهر . ومثله فى ذلك مثل المعانى والجمل الكلامية التى يترك للمستمع أو القارىء وحده إدراك أهميتها ، بدلا من أن يتولى الخطيب أو الكاتب إظهار هذه الأهمية بأن يقول بين فترة وأخرى : انتبهوا فسوف أقول كلاما هاما ! .. وإذن ، ففى عنصر الإيقاع بدوره تظهر الموسيقى الشرقية تخلفا واضحا .

أما العنصر الثالث من عناصر اللغة الموسيقية ، وهو التوافق الصوتى ، فهو غريب تماما عن الموسيقى الشرقية . ولقد شرحت من قبل ، عند الكلام عن العنصر الأول ، أى اللحن ، السبب الرئيسى الذى أعتقد أنه هو الذى أدى إلى فقدان الموسيقى الشرقية لهذا العنصر الأساسى . ونتيجة لذلك أصبحت هذه الموسيقى تسير فى تيار لحنى متصل ، يتصف بالسطحية ضرورة . ذلك لأن التوافق الصوتى هو مصدر عمق الموسيقى الغربية : فبفضله تتخذ الموسيقى عند السامع ألوانا متجددة على الدوام

ويستطيع المرء أن يكشف فيها ــ كلما أعاد استماع إليها ــ معاني جديدة ، بل إنه يزداد فهما لها كلما ازدادت مرات استماعه إليها ، إذ يتمكن من تتبع التيارات الخفية التي تكمن خلف التيار الظاهر ، ويلمس مدى براعة المؤلف فى الجمع بين كل هذه التيارات فى وحدة متكاملة . أما الموسيقى الشرقية ، فلما كانت ذات تيار واحد ــ هو فى ذاته ساذج إلى حد بعيد ــ فإن تكرار الاستماع إليها لا يؤدى إلا إلى الملل .

لهذا السبب لم تكن لدينا « كلاسيكيات » شرقية ، أعنى قطعا تظل قيمتها محفوظة على مر الزمان ، كما هو الحال فى موسيقى باخ وموتسارت التى مر عليها قرنان من الزمان أو يزيد ، ولا زالت تحتفظ بمكانتها إلى اليوم ــ بل إن من المؤرخين الموسيقيين من يؤكد أن تقدير الناس لها يزداد باطراد ! فموسيقانا الشرقية هى موسيقى « موسمية » ، والأغلبية العظمى من مقطوعاتها لا تعيش أكثر من موسم ، ثم تختفى غير مأسوف عليها ، فقد استنفدت أغراضها ، وعاشت بقدر ما بذل فيها من جهد !

والعنصر الأخير ، وهو القالب أو الصورة ، يكاد يكون مفقودا بدوره . فالغناء الشرقى التقليدى كان يعرف قالبا ثابتا : هو البدء بالليالى ، ثم الموال أو « الدور » ــ وقد تسبق ذلك « تقاسيم » من الآلات الموسيقية القليلة التى تصاحب الغناء .

ولكن هذا فى واقع الأمر لا يمكن أن يعد قالبا بالمعنى الصحيح ، بل هو شكل تقليدى لا يحتاج إلى تحليل أو دراسة ــ ولم تكن الموسيقى عندئذ فى حاجة إلى ما هو أعمق من ذلك .

على أن الافتقار إلى دراسة القالب الموسيقى يتجلى أوضح ما يكون فى الموسيقى الشرقية الحديثة ، أعنى تلك التى تحرص على أن تقتبس بعض الألحان أو طرق التلحين الغربية ، مع إبقائها على كثير من الألحان الشرقية ذات الطابع التقليدى . ففى هذه الموسيقى « المهجنة » ، نجد اللحن الشرقى يتلو اللحن الغربى فجأة ، والمقام الشرقى بما فيه من « ربع صوت » يجاور السلم الغربى مباشرة ، دون أية محاولة لتيسير الانتقال بينهما ، بل دون بحث مشكلة ما إذا كان المزج ذاته ممكنا . والحق أن الأذن الخبيرة لتجد مثل هذا الانتقال المفاجىء غير مستساغ فى معظم الأحيان ، وخاصة لأنه يتم دون أية محاولة لدراسة القالب الموسيقى ، والمشاكل التى تنجم عن مزج نظامين مختلفين فى قطعة موسيقية واحدة .

وللموسيقى الشرقية التقليدية صفة ذات دلالة نفسية بالغة ، وتندرج تحت موضوع القالب الموسيقى الذى نحن بصدده . تلك الصفة أطلق عليها اسم « الرجوع الدائم إلى القرار » . فمن المعروف أن لكل سلم موسيقى ــ أو مقام ــ قرارا ، هو النغمة الرئيسية التى يسمى السلم باسمها . ومن صفات القرار أنه

يبعث شعورا بالاكتفاء إذا ما انتهى اللحن إليه . لهذا كانت الموسيقى الغربية تحرص على أن تقف عند القرار ، والأصوات المتوافقة معه ، فى ختام القطعة فحسب ، أو فى ختام جزء هام منها — وذلك عرف متبع فى القالب الموسيقى الغربى منذ القدم . أما الموسيقى الشرقية ، فى صورها التقليدية بوجه خاص ، فهى ترجع إلى القرار فى كل فقرة قصيرة من فقراتها . ويستطيع القارىء أن يتصور المقصود بصفة الرجوع الدائم إلى القرار ، إذا استرجع ما يحدث فى غناء الليالى والمواويل التقليدية . فبعد كل فقرة من الفقرات ، يشعر المستمع بالراحة والاكتفاء ، إذا ما أنهاها المغنى بما يسمى «قفلة» صحيحة ، وعندئذ يردد المستمع وراءه كلمة « آه » (إذا سمح المجال !) ويكون هذا الترديد عادة من نفس الطبقة التى قفل بها المغنى فقرته الغنائية — وهذه الطبقة ذاتها هى القرار . ومثال آخر لهذه الصفة ، فى التقاسيم التى تعود إلى قرار المقام كلما أنهت فقرة من فقراتها . بل إن هذه الصفة لتتمثل بصورة أوضح فى الموسيقى الريفية المصرية ، المعروفة باسم موسيقى الأرغول . ففى الأرغول أنبوبتان ، إحداهما تعزف صوتا واحدا متصلا ، هو القرار ، والأخرى تعزف اللحن الذى يعلو وينخفض ، ولكنه ينبغى أن يكون ذا صلة وثيقة بصوت الأنبوبة الأخرى ، وأن يعود إليه بين آن وآخر ليعزف الاثنان القرار سويا ، علامة على اكتمال فقرة موسيقية .

فالقالب الذى تتخذه هـذه الأشكال الموسيقية التقليدية فى الشرق ، هو أن يكون اللحن مجموعة من الدورات القصيرة المقفلة ، التى ينتهى كل منها انتهاء تاما بقرار المقام . أما الموسيقى الغربيـة ، فتتخذ صـورة حركة دائمة ، ساعيـة إلى هدف ما ، لا تبلغه إلا فى النهاية القصوى ، مرة واحدة ، ثم تنتهى القطعة . أى أن الحالة النفسية المصاحبة للموسـيقى فى الحالة الأخيرة ، هى حالة انتظار دائم ، وتتبع مثابر للموسيقى : التى تصـل إلى ذروتهـا فى النهاية عنـد ما تتجمع كل خيوط الفرقة الموسـيقية وتياراتها ، وتتحد كلها لتسـاهم فى الخاتمة الكاملة . أما الحالة النفسية المصاحبة للموسـيقى فى الحالة الأولى ، فهى حالة توقع الاكتفـاء والانتهاء فى كل لحظـة من اللحظات . ويظـل المغنى أو العازف يدور حول نغمة القرار ، ويعد بها مستمعيه ، وسرعان ما يلبى رغبتهم ، فيصل إليها ، وعندئذ تنطلق أصـواتهم معبرة عن الرضا ، مرددة نفس النغمة « آه ! » وتظل هـذه الدورات تتكرر طوال اللحن . والذى لا شـك فيه أن الرغبة المستمرة فى الشعور بالاكتفاء ، والسـعى إلى تحقيقه فى كل فقرة قصيرة ، تنم عن نوع من نفاد الصبر ، ومن الرغبة فى المتعة العاجلة السهلة. ولسـت أريد أن أنزلق فى تفسـيرات ذاتية خالصة بعد هـذه التحليلات الموضـوعية التى أوضحت بها خصائص الموسـيقى الشرقية ، غير أن مثل هذا التفسير لا يكف عن أن يفرض نفسه

على الذهن : فتــذكير العازف أو المغنى للمســتمع دائما بقرار اللحن ، ورغبة الأخير فى الانتهاء إليه ، وتعبيره عن رضاه عندئذ ، كل ذلك ينم عن عدم القدرة على تتبع الموسيقى كوحدة واحدة ، أو التمشى مع الألحان فى تقلباتها وتطوراتها الطويلة ، والتفكير فيها لذاتها ، لا من حيث هى وسيلة لراحة الذهن عندما يصــل إلى نهاية صوتية ترضيه .

ولهذه الصفة نتيجة هامة ، تحكمت فى تحديد طبيعة المستمع الشرقى . فالمســتمع الشرقى يبحث دائما عن النشــوة العاجلة ، وعن الطرب المســتمر فى الألحان . إنه لا يبذل جهــدا فى الفهم أو التعمق : فكل ما يسمعه بسيط ، سطحى ، وكل ما يقدم إليه ســهل الهضم ، بل إن الفنان الذى يطربه يقدم إليه فى كل لحظة ما يبعث الاكتفاء فى نفسه . فهو لا يطالبه بالمثابرة على تتبع لحن طويل إلى نهايته ، بل يقدم إليه اللحن على أجزاء صــغيرة ، كل منها مكتف بذاته ، وكل منها وحدة كاملة لها نهايتها الخاصــة ، وما على المستمع إلا أن يترقب هذه النهاية التى سرعان ما تأتى إليه ، فيتم رضاؤه ، ولكن على حساب التمتع الفنى الصحيح . ومن هنا كان ذلك الطابع الخاص الذى ينفرد به المستمع الشرقى : فهو لا يملك القــدرة على الاستماع المنتبه الدقيق ، وليست به حاجة إليه ، بل إنه يبدى إعجابه بلا تحفظ ، كيفما شاء ، وحينما

يشاء ، ويستطيع أن يهتف أو يصرخ كما يروق له . فهـو ليس بالمستمع الهادىء الرزين ، الذى يحترم الموسيقى ويتابعها بكل حواسه إلى أن تنتهى ، وعندئذ يبدى إعجابه كما يشاء ، وإنما هو مستمع صـاخب ، يدأب على التعليق والمقاطعة ، ولا يعرف الاتزان إليه سـبيلا . وأوضح أمثـلة على ذلك ، تلك الحفلات الغنائية الطويلة ، التى يظل المستمعون خلالها فى صراخ وهتاف دائمين ، ويظهرون رضاءهم فى أى وقت ، وبأية كيفية ، تحلو لهم . ومثل هذا الجو التشنجى الصاخب هو فى الحق سـبة فى وجه الفن الصـحيح ، وهو إذا كان يصلح لحلقات الذكر أو حفلات « الزار » ، فإنه أبعد ما يكون عن مجال الموسيقى ، ذلك الفن الرفيع ، الذى يبعث فى النفس الهدوء والسكينة ، والذى يفسده أى صخب وتشوهه أقل ضوضاء .

ولست أرمى من ذلك إلى أن ألوم جمهور المستمعين وحدهم، ففى الحق أن طبيعة الألحان التى تقدم إليهم مسئولة إلى حـد بعيد عن طريقة استماعهم إليها ، والقالب الذى تتخذه تلك الألحان بما فيه من سعى إلى إرضاء المستمع إرضاء رخيصا ، هينا ، سريعا ، هو الذى أدى إلى ضياع القدرة على الاستماع الهادىء العميق لدى الجمهور المتذوق للموسيقى الشرقية .

وهكذا يبين لنا ، من العرض السـابق ، أن عناصر اللغـة

الموسيقية الأربعة تتخذ فى الموسيقى الشرقية صورة هزيلة فيهـا كثير من العيوب ، بل إن من هـذه العناصر ما لا يتمثل فى تلك الموسيقى على الإطلاق . وقد يرى القارىء فى هذا النقد شـيئا من القسوة ، غير أن القسوة تظل دائما مستحبة طالما أن فنا أساسيا كالموسيقى يظل على هـذه الحال من التخلف ، بل من البدائية . أما من يرى فيه شـيئا من التجنى فلا أدعوه إلا إلى أن يفكر فى هـذه التحليلات بطريقة علمية موضـوعية ، وأن يدع جانبا كل العوامل الانفعالية الذاتية ، وعندئذ فمن المحتمل إلى حـد بعيد أنه سيلمس هذه النقائص بنفسه ، ويساهم بدوره فى بذل الجهود لتلافيها .

مشكلة الموسيقى في مصر ...

لا جدال أن فى مصر شعورا بالضيق من قصور الموسيقى الحالية وأفقها المحدود ، وهذا الشعور ، الذى يتزايد على الدوام، يتمثل بصورة ظاهرة فى تلك المناقشات الحامية التى تدور فى الصحف فى أيامنا هذه — وهى المناقشات التى تتراوح الآراء فيها بين الدعوة إلى التجديد التام ، وبين الرجوع إلى الماضى ، الذى يصفه أنصار هذا الرأى بأنه ماض « مجيد » .

على أن هذا الضيق يتمثل أيضا ، وبصورة واقعية ، فى الطابع الذى تتخذه الموسيقى المصرية فى وقتنا الحالى . ففى وسعنا أن نقول إن الطرق التقليدية فى التلحين الشرقى تتجه إلى الاندثار ، ولا يمنعها من الاختفاء التام سوى شهرة مغنين ارتبطت أسماؤهم بطريقة التلحين هذه ، ولكن إذا اختفى هؤلاء من المسرح الفنى ، فسوف تنتهى — بكل تأكيد — فترة الغناء الشرقى الصميم .

ولكن ما الذى يحل الآن محل هذا الغناء الشرقى ؟ إن الاتجاه الواضح ، الذى يزداد الاقبال عليه ، وخاصة من جمهور المدن ، هو اتجاه « مختلط » ، تمتزج فيه الموسيقى الشرقية ببعض

العناصر الغربية . والامتزاج ذاته أمر مقبول ، وخاصة لأننا نؤكد بكل قوة ضرورة الخروج عن الحدود الشرقية التقليدية ، والاستفادة من التجارب العميقة التي مر بها الغرب في ميدان الموسيقى . ولكن هل الاتجاه السائد الآن في الموسيقى الشرقية هو الحل المنشود ؟

الحق أن هذا الحل هو في نظرنا أتعس حل ممكن . فالفترة الحالية من تاريخ الموسيقى فترة بائسة بحق . ذلك لأن محترفي هذا الفن ، عند ما أحسوا بقصور الطريقة الشرقية الخالصة ، لم يلجأوا إلا إلى أتفه أنواع الموسيقى الغربية ليقتبسوا منها ألحانهم — فكانت النتيجة خليطا غير متجانس بين الألحان الشرقية ، وبين صخب موسيقى المراقص الغربية — خليطا لا لون له ، ولا طابع يتميز به ، ولا ينطوي على أية محاولة جدية لترقية الموسيقى الشرقية ، بل هو في أساسه امتزاج خارجي — لا اندماج باطن — بين عناصر متنافرة فحسب .

والخطأ الأكبر ، الذي نعد التنبيه إليه أمرا أساسيا في المهمة النقدية التي يأخذها هذا الكتاب على عاتقه ، هو في الاعتقاد بأن إصلاح الموسيقى الشرقية يكون عن طريق نقل « ألحان » غربية ، أو أنماط لحنية معينة — وذلك هو الخطأ الذي يقع فيه أولا دعاة « الاقتباس » ، الذين ينقلون قطعا بأسرها من سياقها الأصلي في موسيقى الغرب ، ويقحمونها داخل ألحانهم الشرقية ،

فيشوهون جلال الأصـــل الذى نقلت منه ، ولا يفيدون المجال الذى نقلوا إليه ـــ فضلا عما ينطوى عليه هـــذا « الاقتباس » من افتقار إلى الأمانة لم يعترف به الفن الخلاق فى أى عصر من عصوره . ويقع فى ذلك الخطأ ثانيا أولئك الذين ينســجون على منوال الملحنين الغربيين ، فيقلدونهم فى ألحانهم (وهم فى ذلك أقرب إلى الأمانة من الفئة السابقة) أو يعهدون بألحانهم إلى من يقوم بإجراء عملية « توزيع موسيقى » لها ، لكى يكسبها طابعا قريبا من الموسيقى الغربية الراقصـــة . ولنذكر ها هنا أن فكرة «التوزيع الموسيقى» هذه ـــ وهى بدعة تثير السخرية ـــ لا تعرف إلا فى موســيقانا المصرية ، إذ أن الأصل فى الموسيقى أن فكرتها تطرأ على ذهن الفنان كاملة : فهو لا يتصور اللحن وحده ، وإنما يتصوره مصوغا فى قالب معين ، تعزفه آلة معينة . والتوزيع على الآلات جزء لا يتجزأ من مهمة الفنان نفســه ، وإذا كانت هناك مقطوعات غربية معينة توزع فيما بعد على آلات غير التى ألفت من أجلها ، فلا شك فى أن هذا التوزيع يكون فى هـــذه الحالة عملا مستقلا ، أضيف إلى عمل المؤلف الأصلى على سبيل الرغبة المتعمدة فى التنويع ، وعندئذ يذكر اسم موزع اللحن أو منظمه بجانب اسم المؤلف الأصلى ، لأن اللحن عندئذ أصبح شبه جديد . أما عملية التوزيع التى تتم فى الألحان المصرية فتنطوى بلا شك على فصم غير مشروع لوحدة الخلق الفنى .

ففى كل هذه الحالات يقع الموسيقيون فى خطأ الاعتقاد بأن التأثر بالموسيقى الغربية يكون عن طريق نقل ألحانها أو تقليدها . وهذا الخطأ مسئول عن التدهور الحالى الذى تعانيه موسيقانا . وإنما الحل الصحيح هو أن نقتبس من الغرب « أسلوب » التأليف ، لا التأليف ذاته . أعنى أننا يجب أن نستفيد من تجربتهم الموسيقية العميقة ، التى سبقتنا بما يقرب من أربعة قرون ، فنتعمق دراسة عناصر اللغة الموسيقية ، ونفيد من خبرتهم الواسعة فى ميدان التأليف والأداء .

فأسلوبنا فى التأليف ينبغى أن يتضمن « التوافق الصوتى » حتى يضاف إلى موسيقانا عنصر العمق ، وعندئذ تستطيع الموسيقى أن تكون معبرة بحق ، وإذا اكتسبت القدرة على التعبير ، استطاعت أن تتحرر من عبوديتها للغناء ، وتصبح فنا مستقلا له كيانه الخاص . والأداء ينبغى أن يزداد دقة : فأصوات المغنين عندنا محدودة المدى إلى حد مؤسف ، وليست هناك جهود جدية تبذل لتمرين الأصوات وتوسيع نطاق قدرتها فى الأداء ، مع أن هذا علم كامل قائم بذاته . بل إن المغنى عندنا يظل ، فى سعيه وراء الكسب ، يواصل الغناء دون أن يعترف بتأثير الزمن على صوته ، حتى لنجد منهم من يمرن حنجرته بصوت عال بين مقاطع الغناء ، وتظهر آهاته فى التسجيل ، ولا يعترف مع ذلك بضياع صوته — وهى بدورها ظاهرة مؤسفة لا نظير لها فى عالم

الغناء !.. أما العزف ، فأستطيع أن أقول ، مطمئنا ، إن المسافة بين أكبر عازفى الكمان عندنا ، مثلا ، وبين عازفى الكمان المشهورين فى الغرب ، لا تقاس إلا بالسنين الضوئية !

فالفن الموسيقى المصرى إذن فى محنة ، والوسيلة الوحيدة لانتشاله منها هى اقتباس خبرة الغرب الطويلة ، وأسلوبه فى التأليف الموسيقى وفى الأداء . وعلينا أن نبذل فى ذلك أشق الجهود حتى نعوض تخلفنا الهائل فى هذا الميدان ، أما لو ظلت الأمور على ما هى عليه ، فسوف تزداد الهوة بيننا وبينهم اتساعا على الدوام .

***

على أن رأيى هذا ، القائل بضرورة الاستفادة من الخبرة التى اكتسبها الغربيون فى أساليبهم الموسيقية ، يلقى معارضة من طرفين متناقضين : طرف يمينى محافظ ، أصحابه من دعاة القومية ، وطرف يسارى تقدمى ، أصحابه من دعاة الشعبية . ومن الضرورى أن أناقش هذين الرأين المعارضين حتى تستبين حدود الدعوة التى أقترحها بوضوح .

فالطرف اليمينى المحافظ ، القائل بالقومية ، يرتد رأيه إلى قدر من سوء الفهم ، وقدر من المغالطة . أما سوء الفهم فيتمثل فى الاعتقاد بأن ما نرمى إليه هو أن تؤلف ألحانا كالألحان الغربية ، وهذا أبعد الأمور عما ندعو إليه . فنحن نعترف حقا بأن الموسيقى

فن مرتبط بحياة كل شعب ، وأن حياتنا الشرقية لا بد أن تفرض علينا أنواعا من الألحان تختلف عن تلك التى نستمع إليها من الغرب . هذا كله صحيح ، ولكن ما ندعو إليه هو أن ندرس أسلوب التأليف والأداء ، لا نواتج الموسيقى الغربية ذاتها .

ونستطيع أن نضرب للفارق بين الدعوتين مثلا يقربه من الأذهان . فالشعب الصينى يحاول اليوم أن يبسط لغته ، وأن يستبدل بالحروف المرسومة الهائلة العدد ، عددا قليلا من الحروف البسيطة تكون هى قوام الكتابة . وقد يلجأون فى ذلك إلى الكتابة بالحروف اللاتينية وتعميمها . ولكن هل يعنى اقتباس هذه الحروف ، أن مضمون اللغة ذاتها قد تغير ؟! وهل تعنى كتابتهم بالحروف اللاتينية ، أنهم قد استعاروا آداب وعلوم الأمم التى تكتب بهذه الحروف ؟! لا شك أن موقف لغتنا الموسيقية مماثل لهذا إلى حد بعيد . فنحن ندعو إلى تعديل عناصر اللغة الموسيقية ذاتها ، وإلى الإفادة من الخبرة الطويلة التى توافرت لغيرنا فى هذا المضمار ، ولكنا لا ندعو أبدا إلى نقل ألحانهم كما هى ، وإلا لكان فى ذلك دعوة إلى تحطيم الفن ، لا إلى انهاضه .

وأما المغالطة ، فتتمثل فى نشر الفكرة الباطلة ، القائلة إن الأسلوب الغربى فى الموسيقى غير مفهوم بالنسبة إلى الأذن الشرقية . وتلك الفكرة التى يرددها إلى اليوم كثير من المهيمنين على مصير الموسيقى فى بلادنا ، قد أضرت بفننا الموسيقى ،

وبأذواق مستمعينا أشد الإضرار ، ولهذا فسوف أرد عليها ردا مفصلا .

ولأبدأ بأن أقول إن ظاهر الأمور يوحي بشيء كهذا الذي يقولونه : أعني أن معظم المستمعين المصريين ، والشرقيين عامة ، لا يتذوقون الموسيقى الغربية الراقية ، بل لا يستسيغونها على الإطلاق ، ويحكمون على أرفع سيمفونياتها بأنها « ضجيج » وعلى أجمل أغنياتها بأنها « صراخ » ـ هذا حق ، وتلك بالفعل ظاهرة ماثلة في الواقع الشرقي بوجه عام . ولكن هل يعني ذلك أن تلك الموسيقى غريبة تماما عن آذان المستمع الشرقي ، وأنها لغة لا يفهمها إلا الناطقون بها وحدهم ، يستغلق فهمها على غيرهم ، وليس لها من تأثير إلا عليهم ؟ تلك بلا شك فكرة باطلة ، على الرغم من عدم استساغة الأغلبية العظمى من الشرقيين للموسيقى الغربية .

وقبل أن أوضح سبب بطلان هذه الفكرة ـ أود أن أمهد لذلك بالكلام عن ظاهرة أخرى ، مستمدة من واقعنا الشرقي ذاته . فنفس هذا الواقع ، الذي لا يهضم الموسيقى الغربية الراقية ، قد استطاع أن يستسيغ موسيقى غربية خالصة ، هي الموسيقى الراقصة . والمتتبع للأغاني التي تشيع اليوم في بلادنا ، وتلقى أكبر قدر من الرواج بين المستمعين ، وبخاصة الأجيال الجديدة منهم ، يجد طابع الموسيقى الغربية الراقصة غالبا عليها .

وصحيح أن هذه الموسيقى تختلف عن الموسيقى الغربية الكلاسيكية اختلافا بينا ، غير أنها أيضا تختلف عن الصور التقليدية للموسيقى الشرقية اختلافا أعظم . ومجرد كون الجمهور الشرقى قد استساغ هذا اللون الذى يختلف عن اللون الشرقى القديم كل الاختلاف ، وأبدى إعجابه به ، وردده فى غدوه ورواحه ، هو فى ذاته دليل واقعى ملموس على أن اللغة الموسيقية، رغم قوميتها ، تستطيع أن تعبر حواجز القومية وتؤثر فى الجميع . وليس من المستبعد ، والحال هذه ، أن يأتى اليوم الذى يفهم فيه الجمهور الشرقى موسيقى الغرب الكلاسيكية ويحسن تذوقها .

وإذن فالسبب الحقيقى ليس هو الطابع القومى ، وإلا لظلت الموسيقى محصورة فى حدودها القديمة لا تتعداها ، وإنما السبب الحقيقى افتقار إلى الخبرة فحسب ولنضرب لذلك مثلا : فمن المعروف أن ذوى الثقافة القاصرة يجدون متعة كبرى فى الروايات البوليسية ذات الأفكار السطحية ، ولا يستطيعون مطلقا أن يستسيغوا المؤلفات أو الدراسات الأدبية العميقة . ولكن هل يعنى ذلك أن مثل هذه الدراسات تنتمى إلى عالم غير عالمهم ، وأنها ستظل إلى الأبد غريبة عنهم ؟ لا شك أن فى هذا مغالطة واضحة ، وأن فى وسع أى شخص محدود الثقافة أن يهضم أعمق الدراسات إذا لجأ إلى حل بسيط ، هو أن يعمق ثقافته ، وعندئذ سيجد متعة كبرى فى فهم الكتابات العميقة ، ويدرك مدى قصور تجربته

القديمة . والحال كذلك فى الموسـيقى : فمشكلتنا بإزاء أرقى أنواع الموسـيقى الغربية ليست مشكلة طابع قومى يمنعنـا من فهمها ، وإنما هى مشكلة افتقار إلى الخبرة والتجربة ، ولو توافر هذا الشرط لأمكننا أن نستمتع بكل أنواع الموسيقى ، دون أن يكون لقوميتنا أدنى تأثير . أما القائلون بأن الشرق شرق والغرب غرب ، وبأن طريقتهم فى التأليف ستظل إلى الأبد غريبـة علينا ، فما أشبههم بمرب يرى أبناءه مدمنين على القراءة السـطحية ، فلا يحاول نصحهم بتعمق ثقافتهم ، بل يتركهم وشأنهم ، مكتفيا بالقول إن ذلك هو نوع الثقافة الذى يلائم طبيعتهم ، وهـذا بلا شـك حل رجعى للمشكلة ، ولذا وصفت فئـة دعاة القومية بأنها فئة رجعية محافظة .

فالموسـيقى إذن لغة تتخطى حاجز القوميـة . وليس هناك أدنى تعارض بين هـذا القول ، وبين القول الآخر الذى يبـدو مضـادا له ، والقائل إن لكل أمة أو مجتمع طابعـه الخاص فى موسيقاه . ذلك لأن القوة الدافعة إلى التأليف الموسيقى تكون دائما مرتبطة بالواقع الذى يعيش فيه الفرد ، أى بظروف علاقاته بمجتمعه ، فيصطبغ إنتاجه الفنى ضرورة بطابع بيئته الاجتماعية ولكن ليس معنى ذلك أن هذا الإنتاج يقتصر تأثيره على هـذه البيئة وحدها ، وإنما هو يتجاوز النطاق القومى ، ويصبح ذا تأثير شامل ، إذا كان فنا أمينا مخلصا . وكم من الأعمال الأدبية الرائعة

تصطبغ حوادثها بصبغة محلية ، تستمد من ظروف المجتمع الخاص الذي كان يحيا فيه مؤلفها ، ولكنها مع ذلك تذيع وتصبح أدبا عالميا ، له تأثيره البالغ في نفوس أفراد ينتمون إلى مختلف القوميات والبيئات . فوجود الطابع القومي أو المحلي للموسيقى لا يجعلها إذن لغة منطوية على ذاتها ، وليس هناك ما يحول دون فهم كل إنسان لها ، إذا بلغ المستوى الثقافي الكافي .

وأما الرأى الآخر ، الذي يبدو متعارضا مع دعوتنا إلى اقتباس الأساليب الغربية ، فيتقدم به مفكرون تقدميون ، ينادون بدعوة مشابهة في ظاهرها للدعوة السابقة ، ولكنها في مرماها وجوهرها مناقضة لها — تلك هي دعوة الرجوع إلى الفن الشعبي. ونقول إن هذه الدعوة مشابهة في ظاهرها لما يدعو إليه المحافظون من تمسك بالقالب الشرقي القديم بوصفه هو القالب « القومى » فالفن الشعبي بدوره فن مصطبغ بالصبغة المحلية ، نابع من ظروف مجتمع بعينه . ولكن جوهر الدعوة إلى التمسك بالفن الشعبي تناقض الفكرة القومية ، إذ أنها لا تبنى على اعتقاد راسخ بأن إنتاج شعب معين لا يفهم إلا في الدائرة التي نتج خلالها ، بل إنها تنطوي على إيمان بأن أي فن شعبي ، مهما كانت صبغته محلية ، يمكن أن ينقل ويفهم ويقدر على نطاق أوسع كثيرا من نطاقه المحلي . فالفنون ، مع كونها شعبية ، هي في حقيقة الأمر عالمية ، أو إنسانية : فالفن الذي يخلقه شعب معين ، ويصبغه بصبغته ،

قادر على التأثير فى كل الشعوب الأخرى . ولا جدال فى أن هذه النظرة إلى الفنون الشـعبية أصدق من نظرة المحـافظين ، الذين يبالغون فى تقدير أهمية « الطابع القومى » .

والحق أن التعارض بين ما ندعو إليه من دراسة للأساليب الغربيـة ، وبين الداعين إلى الرجوع إلى الفن الشـعبى ، ليس تعارضا شديدا ، بل إن ما نرمى إليه هو فى حقيقة الأمر محاولة لتصحيح معنى الرجوع إلى الفن الشعبى فى مجال الموسـيقى . ذلك لأن دعاة فـكرة الفن الشـعبى يبلغ بهم التحمس حـدا يجعلهم فى بعض الأحيـان يخطئون فهم الفـكرة ذاتها . فالفن الشعبى تنعكس عليه دائما مختلف الأحداث التى مر بها الشعب ، فيكون سجلا صادقا يصور تاريخ الشعب فى تطوراته وتقلباته . والذى لا شك فيه أن تاريخنا الشعبى الطويل كان فى معظم فتراته تاريخ الظلم والاضطهاد اللذين ظل شـعبنا يعانيهما حتى الأمس القريب . حقا إن الكفاح ضد هذا الاضـطهاد لم ينقطع ، غير أن تعاقب مظاهر الاستبداد واحدا بعـد الآخر لم يترك للشعب فرصة فى ممارسة تجربة الحرية والتغنى بها فى فنونه . وانعكس ذلك على أوضح صورة ممكنة فى موسيقانا الشعبية ، فأصبحت زاخرة بمعانى الذل والخضوع ، وانعكست المعانى على الألحان فإذا بها حزينة باكيـة ، لا تقبل على الحياة بقدر ما تندب حظها فيها .

ولست أرمى من ذلك إلى نقد فننا الشعبى فى ذاته ، إذ أن هـذا الفن كان أمينا فى تصويره للأحوال التى مر بها شـعبنا خـلال تاريخه الطويل . ولكنى فقط أرمى إلى أن تكون نظرتنا إلى الفن الشعبى ــ فى مجال الموسيقى ــ نظرة نقدية فاحصة . فإلى هؤلاء الذين يعتقدون بأن الخلاص من ضـيق الأفق الذى تعانيه الموسيقى المصرية فى وقتنا الحالى لا يكون إلا بالرجوع إلى الأنغام الشـعبية ، إلى هؤلاء أتوجه بأسئلتى هـذه ، آملا أن يجيبـوا عنها إجابة صريحـة أمينة : أليس الفن الشـعبى ــ دائما ــ سجلا لمختلف الأحداث التى مر بها الشعب ؟ وهـل كانت الأحـداث التى مر بها شـعبنا إلا سلسلة متصـلة من الاضطهادات ، يمارسها الطغاة من المحتلين الأجانب ، أو المستبدين من الاقطاعيين والمستغلين ؟ إذن فقد كان من الضرورى أن تنعكس هذه الظروف على فننا الشعبى عامة ، وعلى موسـيقانا الشعبية بوجه خاص ، فأصبحت أنغام هذه الموسيقى نواحا وبكاء ، حتى حينما لا يستدعى الحال مثل هذا الحزن .

والحق أن الاضطهاد الطويل الذى مررنا به ــ والذى ينبغى أن نعترف به فى صراحة ــ يدفعنا إلى أن نكون حذرين أشـد الحذر كلما رجعنا إلى فننا الشـعبى . ففى الموسيقى الشـعبية ــ الريفية منها والمدنية ــ ينعكس بوضـوح خداع المستغلين والمسـتعمرين ، وتزيف الأهـداف الحقيقية التى كان ينبغى أن

يسعى إليها الشعب ، فيحل النواح والبكاء محل الدعوة إلى النضال والإقبال على الحياة ، ويبدو كأن المشكلة الكبرى للمواطن المصرى الذى لم يكن يجد قوت يومه ، هى الغرام وهجران الحبيب ! وتسود فلسفة تواكلية زائفة تؤمن بالقدر و « المكتوب » ، وتثبط الهمم وتقعدها عن الكفاح ضد الظالمين . وهكذا أصبح الفن الموسيقى الشعبى يعكس كل عوامل الظلم ومظاهر التزييف التى فرضت على شعبنا . حقا إن الرغبة فى المقاومة لم تخمد ، وأن بعض الأعمال قد ظلت تحمل طابع الكفاح ، ولكن هذه لا تقارن بالأعمال التى تعكس ما فرض على الشعب ، أو ما انزلق فيه رغما عنه ، من أهداف زائفة .

وإذن فعلينا دائما ، قبل أن نساير الدعوة إلى الاسترشاد بالفن الشعبى فى الموسيقى ، أن نسائل أنفسنا : ما هى الأحوال التى كان يعكسها هذا الفن فى بلادنا ؟ وعندئذ ، سوف ندرك أننا ينبغى أن نكون حذرين أشد الحذر فى استرشادنا بهذا الفن ، وأن ظروف بلادنا قد تكون مختلفة عن غيرها من البلدان التى استطاعت أن تحقق نهضة موسيقية باستيحاء ألحانها الشعبية . وسوف ندرك أيضا أن إنسان المستقبل ، الذى نود أن نكونه ، لا بد أن يتخذ لنفسه أهدافا سليمة مختلفة كل الاختلاف عن تلك التى تغنت بها معظم الألحان الشعبية فى عهود الظلم والاضطهاد الماضية .

ولكن ، ليس معنى ذلك أن نقطع الصلة بماضينا ، وأن نشيد فنا لا جذور له . وكل ما فى الأمر أن الطابع الشعبى الأصيل سوف يظهر فى الفنان من تلقاء ذاته ، طالما كان فنانا صادقا . فذلك الذى توافرت له دراسة وخبرة عميقة بالأساليب الموسيقية الصحيحة ، لن يردد ألحان الغرب ، بل سيتأثر حتما بالطابع المحلى الذى يحيط به ، ويصوغ ألحانه فى قالب يفهمه الجميع ، ويتذوقونه بعمق . وللفنان ، إذا شاء ، أن يقوم بدراسة شاملة للألحان الشعبية ، فإن دراسة كهذه تفيده كثيرا ، على شرط أن يكون حذرا — كما قلنا — فى تقبله للمادة التى تقدمها إليه هذه الألحان ، وأن يدرك طبيعة الظروف التى خلقت فيها ، ويدرسها بمنهج نقدى فاحص .

وبعد هذه الإيضاحات ، ألخص الخطوط العامة للخطوات التى ينبغى اتباعها من أجل بعث فن موسيقى سليم فى بلادنا ، والبرنامج الذى أعتقد أن السير بمقتضاه يكفل لنا مكانة بين الأمم التى تفوقت فى هذا المضمار :

أولا : ينبغى أن ننظر إلى الموسيقى على أنها فن يبنى على أسس علمية تقتضى دراسة طويلة شاقة . وعلى الرغم من أن الوقت الذى كان الفن يعد فيه خلقا تلقائيا ، أو ارتجاليا ، قد انقضى منذ عهد بعيد ، فإننا لم نعترف حتى اليوم بهذه الحقيقة فى مجال الموسيقى ، ولا زال أمر هذا الفن فى أيدى أشخاص ذوى خبرة موسيقية ارتجالية إلى حد بعيد .

ثانيا : إذا اعترفنا بالمبدأ العام السابق ، وجب علينا أن نضع الأسس التى تكفل تحقيق شرط العلم والدراسة ، ولنبدأ يجب أن نتجه إلى تكوين جيل جديد ، يبنى فيه على أسس بأن نقول إن الجيل الموسيقى الحالى ميئوس منه تماما ، وأن العناية علمية صحيحة ، ويعتمد على المران الشاق ، والدراسة المثابرة لا على الارتجال أو الاجتهاد الشخصى وحده . ومن أجل تكوين جيل كهذا ، ينبغى أن تنشأ معاهد موسيقية راقية ، تستقبل الناشئين منذ المراحل الأولى من عمرهم ، وتتدرج بهم حتى يكمل إعدادهم . ولا بد أن نستقدم للتدريس فى هذه المعاهد أساتذة من الأجانب ، إذ ليس فى بلادنا حتى الآن مواطنون يصلحون لإعداد موسيقيين فى المستوى العالمى ، سواء أكان ذلك فى ميــدان التأليف أم فى ميــدان الأداء . وليست الاســتعانة بخبرة الغير ، والاعتراف بأسبقيتهم فى هذا الميدان بالأمر المخجل : فنحن نستقدم الخبراء الأجانب فى ميــدان الذرة أو نبعث بمواطنينا إلى الخارج لتعلم أسرارها ــ وتخلفنا فى ميدان الموسيقى يفوق بكثير تخلفنا فى ميدان العلوم الذرية ، وليس لنا أن نخشى من أن تفقد موسيقانا طابعها المحلى أو القومى إذا استعنا بغير مواطنينا ، إذ أن هؤلاء لن يلقنونا سوى المواد والأدوات التى نستعين بها فى التأليف ، واللغة التى نستطيع أن نصوغ بها ما شئنا من الأفكار . ولا جدال فى أن مجرد انتماء الفنان إلى بيئــة معينة ، ترتبط بها مشــاعره وأفراحه وآلامه ، سيصبغ إنتاجه الفنى بصبغتها حتما .

ثالثا : لا يكفى أن نعمل على إعداد المؤلفين الموسيقيين ، والعازفين أو المغنين ، إعدادا علميا صحيحا ، بل ينبغى أن نعد المستمع لكى يتقبل هذا الفن الصحيح ، ويعمل على تشجيعه . ولهذا وسائل عدة : فينبغى أن تدخل الموسيقى كل بيت ، عن طريق الإذاعة ، وعن طريق توفير التسجيلات للجميع . أما الإذاعة فلا أتردد فى القول إنها قصرت فى هذا المجال ، ولم تعمل على ترقية أذواق المستمعين ، وتعللت فى ذلك تارة بترديد فكرة الطابع القومى ــ وهى فكرة أوضحنا مدى بطلانها من قبل ــ وتارة بالقول إن المستوى الثقافى لأغلبية السامعين يمنعهم من تذوق هذه الموسيقى ، وكأنه ليس من صميم مهمتها ، وأساس رسالتها ، أن تعمل على رفع هذا المستوى باتباع مناهج دقيقة مدروسة ! وأما مسألة توفير التسجيلات للجميع ، فمن المؤسف أن ما يفرض عليها من الرسوم ــ الجمركية ــ يجعل الحصول عليها أمرا لا يقدر عليه إلا المترفون وحدهم ، إذ تعد هذه التسجيلات من أدوات « الترف » ، مع أنها فى الحق من صميم الثقافة التى ينبغى أن نحرص على انتشارها بين أفراد الشعب تماما كما نحرص على انتشار الكتب . وليس أضر بقضية الموسيقى من تلك العقلية التى تعد تكوين المكتبات الموسيقية ترفا ينبغى أن يقتصر على الأغنياء . فإذا أمكن إزالة هذه الحواجز التى تحول دون تذوق فئات الشعب على اختلافها لهذا الفن الرفيع ، فعندئذ سينفتح

أمامنا عالم جديد ، ونمارس تجربة فنية لم نعرفها من قبل على الإطلاق ، ونستمتع بمشاعر وأفكار لم يثرها فينا من قبل أى فن آخر .

***

ولكن كل هذه الوسائل ليست فى نظرى حاسمة ، بل إن هناك وسيلة أخرى لانهاض هذا الفن ، وكل فن آخر ، بدونها لا تفيد الدراسة ، ولا العلم ، ولا الخبرة .

فالموسيقى ، ككل فن آخر ، مرتبطة بحياة الناس الواقعية أوثق الارتباط . وطالما كانت هذه الحياة يسودها الخمول ، واليأس ، والإحساس بالظلم ، فمن العبث أن ننتظر نهضة حقيقية فى مجال الفن . ولو لم يكن للناس فى حياتهم هدف ، وأمل فى مستقبل مشرق ، فلن ينهض بينهم فن سليم ، إذ لن يوجد الشىء الذى يعبر عنه ذلك الفن . ونهضتنا الموسيقية مرتبطة بنهضتنا الاجتماعية ارتباطا وثيقا . ففى اليوم الذى يحس فيه كل فرد بكيانه ، وبأن الحياة بدأت تقبل عليه ، ويشعر فى أعماق نفسه بأن له فى هذه الحياة هدفا يسعى مع أقرانه إلى تحقيقه — فى هذا اليوم وحده (وكل الدلائل تدل على أنه قريب) يحق لنا أن ننتظر نهضة موسيقية وفنية صحيحة . وعندئذ يكون لهذه الخطة التى أوضحنا خطوطها العامة جدواها : إذ أنها تمدنا بالوسائل والأدوات ، بينما تمدنا أحاسيسنا الإنسانية بأسمى المعانى والأفكار .

مكتبة الثقافة السيكولوجية

باشراف الدكتور عبد المنعم عبد العزيز المليجى

سيكولوجية المرأة

للدكتور زكريا أبراهيم

الزواج والاستقرار النفسى

للدكتور زكريا ابراهيم

التعبير الموسيقى

للدكتور فؤاد زكريا

الكابوس

للأستاذ نجيب يوسف بدوى

الاحتلام

للأستاذ نجيب يوسف بدوى

التربية وعلم النفس

للدكتور مصطفى فهمى :

الدافع النفسية
سيكولوجية الطفولة والمراهقة
سيكولوجية التعلم
أمراض الكلام
الشذوذ النفسى
مجالات علم النفس (أول)
مجالات علم النفس (ثان)
علم النفس الاكلينيكى
التكيف النفسى

للدكتور زكريا ابراهيم :

مشكلة الحرية
مشكلة الانسان
مشكلة الفن
المشكلة الخلقية
مشكلة الحب
مشكلة الحياة

مشكلة الفلسفة

مشكلة البنية

كانت

هيجل

فلسفة الفن فى الفكر المعاصر

دراسات فى الفلسفة المعاصرة

سيكولوجية المرأة

سيكولوجية الفكاهة والضحك

نداءات الى الشباب العربى

***

علم النفس التطبيقى

ترجمة الدكتور أحمد عزت راجح

علم النفس والأخلاق

ترجمة الأستاذ محمد عبد الحميد أبو العزم

محاضرات تمهيدية جديدة فى التحليل النفسى

ترجمة الدكتور أحمد عزت راجح

المدنية المتغيرة والتربية

ترجمة الدكتور عبد الحميد السيد وزملائه

العقلية البدائية

ترجمة الدكتور محمد القصاص

تأملات فى سلوك الانسان

ترجمة الدكتور محمد القصاص

الحكم الخلقى عند الأطفال

ترجمة الأستاذ محمد خيرى حربى

علم النفس فى خدمة المعلم

ترجمة الدكتور أنور عبد العزيز والأستاذ حسن حافظ

الأخلاق والسلوك فى الحياة

ترجمة الأستاذ جبران سليم ابراهيم

المدرسة المتطورة

ترجمة الدكتور محمد الهادى عفيفى ،

والأستاذ جابر عبد الحميد جابر

المدرسة الابتدائية ومناهجها

للأستاذين حسن حافظ ، ونجيب يوسف بدوى

تعليم القراءة للمبتدئين

للدكتور محمد محمود رضوان

المناهج

للدكتور عبد اللطيف فؤاد ابراهيم

فى المناهج

للدكتور عبد اللطيف فؤاد ابراهيم

مرشد تمرين المدرس

للدكتور عبد اللطيف فؤاد ابراهيم ،

والدكتور محمد ابراهيم كاظم

دليل المعلم فى التربية السمعية

للدكتور مصطفى فهمى ، والدكتورة هدى براده

دراسات اجتماعية نفسية تربوية فى جنوب السودان

للدكتور مصطفى فهمى ، والدكتور عبد اللطيف فؤاد ابراهيم

دراسات فى نظم التعليم

للدكتور محمد قدرى لطفى

التأخر فى القراءة

للدكتور محمد قدرى لطفى

القراءة الوظيفية

للدكتور محمد قدرى لطفى

محو الأمية فى الوطن العربى

للدكتور محمد قدرى لطفى

دراسات وتجارب فى تدريس اللغة العربية والدين

للأستاذ أحمد يوسف الشيخ

أصول التربية وعلم النفس (عام)

للأساتذة حسن حافظ ، وحسين القباحى ، ونجيب يوسف بدوى

أصول التربية وعلم النفس (خاص)

للدكتور محمد الهادى عفيفى وزملائه

المدخل الى دراسة النحو العربى

للدكتور عبد المجيد عابدين

رقم الإيداع ٢٠٠٩/٧٩

الترقيم الدولى ٢ ــ ٣٤٨ ــ ٣١٦ ــ ٧٧٩

دار مصر للطباعة
سعيد جودة السحار وشركاه